

Народна творчість та етнографія

№4 1969 липень–серпень рік заснування 1925

ОЙ ПІД КАЛИНОЮ

Українська народна пісня

Обробка Віталія Кирейка для мішаного хору

Помірно

С. А.

1. Ой під ка_ли_но_ю тра_ва зе_ле_на_я,
6. Про_щай, дів_чи_нонь_ко, сер_це ко_ха_не_є,

там сто_їть дів_чи_на та й за_сму_че_на_я.
про_щай_те, ку_че_рі, личко ру_м'я_не_є.

С. А. / Т. Б.

2. Та й за_ру_че_на
3. Ко_ха_ла дов_гий

2. Ой ти дів_чи_нонь_ко, ти дів_чинонько, та й за_ру_че_на_я, та,
3. Ко_ха_ла ми_ло_го, ко_ха_ла, ко_ха_ла дов_гий час, час, —

я, за_ру_че_на_я, та че_рез ко_го та так за_сму_че_на_я?
час, дов_гий час, — ві_йна по_ча_ла_ся та й розлу_чи_ла нас.

та че_рез ко_го ти так за_сму_че_на_я?
ві_йна по_ча_ла_ся та й розлу_чи_ла нас.

4. Ой під ка_ли_но_ю, ка_ли_но_ю тра_ва схи_ли_ла_ся, схи_ли_ла_ся, —
5. — І_ди, мій со_ко_ле, мій со_ко_ле, будь мужнім у бо_ю, будь муж_нім,

4. Ой, ой трава схи_ли_ла_ся, тра_ва схи_ли_ла_ся, —
5. — Мій, мій, і_ди, мій со_ко_ле, будь муж_нім, будь муж_нім,

мо_ло_да дів_чи_на з милими про_сти_ла_ся.
ге_ро_єм жду те_бе та з пе_ре_мо_го_ю.

мо_ло_да дів_чи_на з ми_лим про_сти_ла_ся.
жду те_бе ге_ро_єм та з пе_ре_мо_го_ю.

Народна творчість та етнографія

№4 1969 липень—серпень рік заснування 1925



ОРГАН ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УРСР І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УРСР

ВИДАВНИЦТВО «НАУКОВА ДУМКА»

ЖУРНАЛ ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК

У ЖУРНАЛІ

НАРИСИ, ЕТЮДИ

ПУБЛІКАЦІЇ, МАТЕРІАЛИ

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

З колекцій, фондів та рідкісних видань

НА ДОПОМОГУ ХУДОЖНІЙ САМОДІЯЛЬНОСТІ

ВАМ, ВЧИТЕЛІ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

З НАШОЇ ПОШТИ

ХРОНІКА

НА ТИТУЛІ: Макар Муха. Жар-птиця. Декоративний розпис. Кам'янка Черкаської області, 1967.

Адреса редакції: КИЇВ-1, КІРОВА, 4, ТЕЛ. 29-58-73.

Назустріч 100-річчю від дня народження В. І. Леніна

ЮРІЙ КОСАЧ

СТОРІНКИ КІНОЛЕНІНІАНИ

Напередодні ювілею всі радянські люди думають, як святково, урочисто зустріти 100-річчя від дня народження В. І. Леніна. У рік 50-річчя радянського кіномистецтва згадується шлях створення невмирущої кіноленініани. Кіноленініана — це не тільки фільми, в яких показано Ілліча, це радянське мистецтво екрана, пройняте безсмертними ленінськими ідеями. Розповімо про деякі, найбільш знаменні фільми.

Ще на світанку Радянської влади кінематографісти прагнули увічнити дорогі риси Ілліча. Це були оператори-документалісти Олександр Левицький та Олександр Лемберг, Петро Єрмолов і Петро Новицький, Микола Козловський та Едуард Тіссе, Юрій Желябузький та Луї Форестьє...

Люди з кіноапаратами понад тридцять разів знімали Володимира Ілліча на плівку. Збереглося лише двадцять два знімання. Вони технічно недосконалі, потерті, і тому на екрані при їх перегляді мигтять «білі сніжинки», але ці кадри дорогі для нас і для історії тим, що в них зафіксовано образ живого Леніна.

Пізніше вони увійшли у загальновідомі фільми «Володимир Ілліч Ленін», «Живий Ленін» та ін. Проте окремі з них глядач побачив у кінохроніці ще в 1922 р., зокрема, у спеціальному випуску «Держкінокалендаря» видатного радянського кінорежисера Дзиги Вертова, у фільмі «Похорон Леніна» (1924), 21-му та 22-му випусках «Кіноправди» (1925). Перша з названих «Кіноправд» розповідала про втілення в життя ленінських заповітів і розкривала тему «Ленін і робітничий клас», друга мала підзаголовок «У серці селянина Ленін живий» і оповідала про Ілліча та любов сільських трударів до нього, про готовність виконати його заповіти.

Уже в перших стрічках про Леніна кінематографісти робили спроби осмислити кадри кінохроніки, на яких показано живого Ілліча, поєднати їх з кадрами сьогодення, що відбивали торжество ленінських ідей. Побудова випусків кінохроніки «Кіноправда» була повторена Д. Вертовим через десять років у фільмі «Три пісні про Леніна». Пізніше створено чимало документальних фільмів, присвячених Іллічеві.

Першу спробу показати в художньому кіно образ Леніна зробив режисер В. Гардін ще у 1919 р., коли разом з оператором О. Левицьким зняв одну з ігрових сцен для агітфільму «Дев'яносто шість». Кінознімання відбувалося на Красній площі, під час виступу Ілліча перед бійцями Всевобучу, які вирушали на фронт. Режисер прагнув поєднати документальний виступ вождя з грою актора в ролі художника, що випадково потрапляє на площу і, захоплений промовою Леніна, стає до лав захисників молодої Радянської держави.

У 1925 р. було створено дитячу картину «Як Петрусь їздив до Ілліча» (сценарій П. Дорохова, режисер М. Доронін), де є лише розповідь про Леніна — друга дітей. Закінчувався фільм хронікальними кадрами похорону.

Кінострічка Я. Протазанова «Його призов» (1925 р.) — один з перших фільмів про радянську дійсність. Заключні кадри картини присвячено ленінській темі.



В. І. Ленін на закладанні пам'ятника «Звільнена праця» 1 травня 1920 року. Москва. Кадр з кінохроніки.

На стор. 5:

В. І. Ленін та М. І. Ульянова. Москва, липень 1918 року. Кадр з кінохроніки.

Спроби показати Леніна у виконанні актора були ще у перші роки Радянської влади. Про революційні події 1917 р. розповідала кінокартина режисера С. Ейзенштейна «Жовтень», створена до десятиріччя Жовтня. Намір показати Леніна засобами акторської гри викликав бурхливу дискусію: адже на той час не минуло й трьох років від дня смерті Ілліча, і відтворення його образу в художньому фільмі вважалося зухвалим, неприпустимим. В. Маяковський, приміром, категорично заперечував проти цього наміру, його обурювало саме припущення, що в образі Леніна виступатиме загримований актор. Було вирішено знайти людину, схожу на В. І. Леніна настільки, щоб можна було зніматися у фільмі без гриму. Так робітник В. М. Никандров став першим виконавцем ролі Леніна на екрані. У фільмі його показували переважно загальним планом: легше було приховати відсутність професіональних навичок у виконавця. Звичайно, без спеціальної підготовки та сценічного досвіду Никандров не зміг створити на екрані складний, багатогранний образ.

Справжнім початком створення образу Ілліча в художньому кіно вважаються картини режисера М. Ромма і сценариста О. Каплера «Ленін у Жовтні» (1937 р.) та «Ленін у 1918 році» (1939 р.). Якщо перший фільм був розповіддю про кілька днів, «які сколихнули світ», то у другому йшлося про 1918 рік, найважчий для Леніна і партії час — період становлення і зміцнення Радянської держави та організації відсічі контрреволюції. В обох фільмах в образі Леніна виступив видатний радянський актор Борис Щукін. Він глибоко розкрив суть ленінського образу і переконливо втілив його на екрані. Щукін показав Леніна-вождя, Леніна-керівника революції і першої у світі соціалістичної держави, розкрив простоту, скромність, життєрадісність вождя. Актор зумів передати масштабність Ленінового образу, його нерозривний зв'язок з партією і народом.

Ленінське вміння прислухатися до голосу народу прозвучало у фільмі «Людина з рушницею» (1938 р.) режисера С. Юткевича за сценарієм



М. Погодіна. Охоплюючи широке коло подій — від останніх днів імперіалістичної війни на фронтах до народження Червоної Армії та її перших боїв проти ворогів молодої Радянської держави — картина яскраво розповідала, як ленінська правда піднімала маси, а ідеї партії ставали непереможною революційною силою. У цьому фільмі виступив інший відомий творець образу Леніна на сцені та екрані актор Максим Штраух, який дав своє, відмінне од щукінського, але також глибоке і творчо цікаве тлумачення образу Леніна.

У 50-ті роки почався новий етап розвитку кіноленініани. Тепер митці прагнуть глибше і повніше розкрити риси ленінського характеру, велич Ілліча як людини і вождя мас. Це бачимо у «Розповідях про Леніна» (1958 р.). До цього фільму режисера С. Юткевича увійшло дві новели — «Подвиг солдата Мухіна» (сценарій М. Ердмана і М. Вольпіна) та «Остання осінь» (сценарій Є. Габриловича). Особливий успіх припав на другу новелу цього фільму, де глядач вперше бачить Ілліча під час смертельної хвороби. В образі Леніна тут виступив актор М. Штраух.

Тоді ж вперше в українському художньому кіно — у фільмі «Правда» зроблено спробу показати Леніна на екрані. Сценарій за відомою п'єсою О. Корнійчука написав О. Левада. Фільм поставили режисери В. Добровольський та І. Шмарук. У театрах Москви свого часу виступали в головній ролі цієї п'єси Борис Щукін та Максим Штраух, на Україні — Амвросій Бучма та Мар'ян Крушельницький. У фільмі «Правда» в ролі Ілліча виступив український актор Гліб Юченков. Звичайно, йому нелегко було змагатися з уславленими московськими акторами, творцями ленінського образу. До того ж сценарний матеріал не давав змоги як слід показати Леніна. До сценарію увійшло чимало нових епізодів, персонажів — це соратники Леніна — Свердлов, Дзержинський, Луначарський, учасники революційних подій на Україні — Юрій Коцюбинський, Андрій Іванов, Василь Боженко, Володимир Затонський та ін. У фільмі є свої негативні риси і передусім «цитатність»: мова Ле-



Кадр з фільму «Розповіді про Леніна». В ролі В. І. Леніна — актор М. Штраух.

ніна, взята з його праць і без змін вкладена в уста акторові, звучить з екрана неприродно. А тимчасом глядачі вже були знайомі з чудовим фільмом «Розповіді про Леніна».

Фільм «Правда» — поки що єдина спроба створити образ Леніна в українському художньому кіно, та шлях до цього починався давно. Минає ось уже три десятиріччя з часу виходу на екрани фільму О. Довженка «Щорс», який став визначним явищем кіномистецтва. У кінокартині немає Леніна, але є його діло, думки, мрії. Ось заключні кадри фільму в запису за сценарієм: «Щорс повернувся до вікна, і богунці востаннє почули свого начдива:

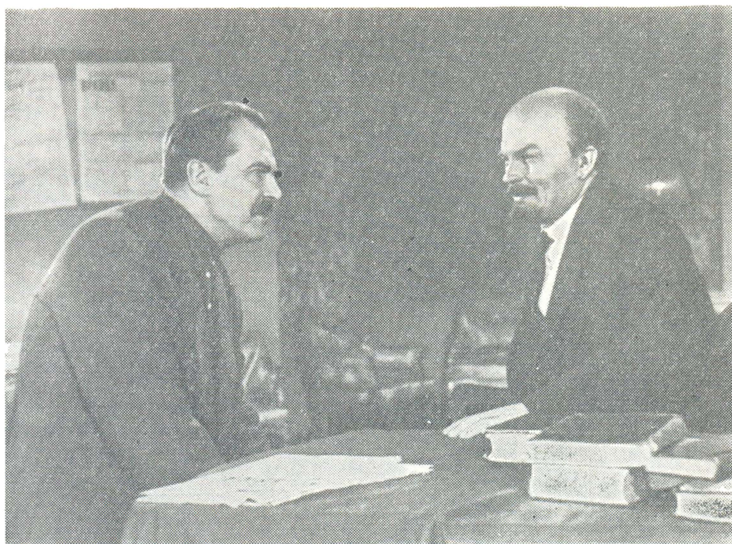
— Товариші командири Робітничо-Селянської Червоної Армії! Ненавидьте рабство, як смерть, любіть революцію, як життя. Це я вам кажу. А мені сказав Ленін».

До українських фільмів, присвячених ленінській темі, входить і фільм «Загибель ескадри» (1966 р.) режисера В. Довганя. Головний персонаж фільму комуністка Оксана Матюшенко (артистка С. Коркошко) в складних умовах веде наполегливу боротьбу за те, щоб матроси зрозуміли ідеї Леніна.

Разом з кінематографією братніх республік ленінську тему відображає й українське документальне кіно. Напевно, немає жодного випуску кіножурналів «Радянська Україна», «Молодь України» або «Піонерія», де б не розповідалось про втілення в наше життя безсмертних ленінських ідей, про виконання Іллічевих заповітів. Отже, образ великого Леніна відтворюється якоюсь мірою і в українських документальних фільмах.

«З кіноапаратом по місту Кракову» — так називається кінорозповідь режисера Володимира Небери (1958 р.). У деяких кадрах фільму бачимо місця перебування Ілліча на польській землі: будинки, де він жив в 1912—1913 рр., вулиці, якими він ходив, бачимо музеї Леніна у Кракові та Пороніні.

Про те, як радянські митці втілюють образ Леніна у творах живопису і скульптури, цікаво розповідає фільм «Завжди живий» (1967 р.) режисера Анатолія Слюсаренка.



Кадр з фільму «Правда». В ролі В. І. Леніна — актор Г. Юченков.

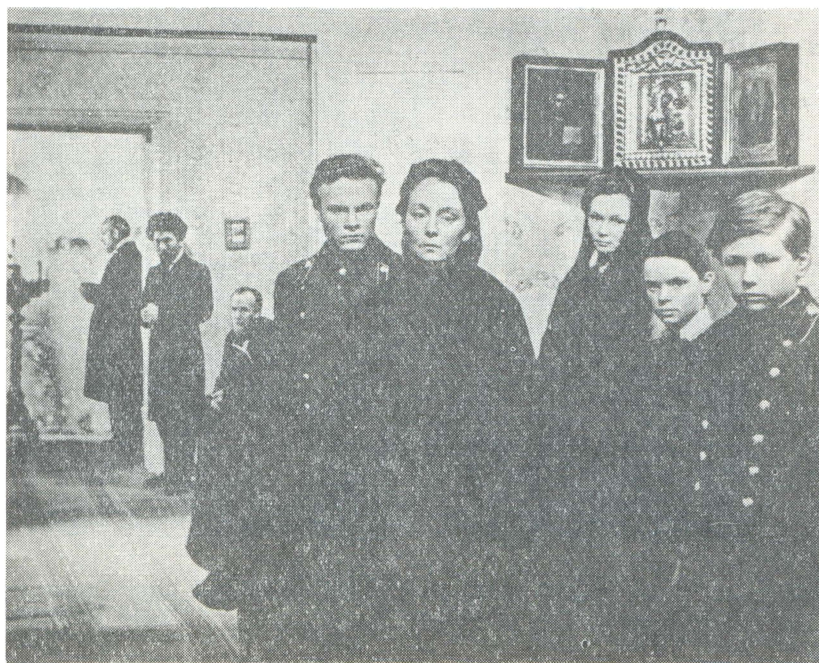
Розробляючи ленінську тему, певний внесок зробили також митці українського науково-популярного кіно. Останнім часом київські кінематографісти створили дві картини — «Ульянови в Києві» (сценарій Олексія Коротюкова, режисер Лідія Островська, 1965 р.) і «Молодший брат» (сценарій Юрія Алікова, режисер Євгенія Григорович, 1967 р.).

Довго й наполегливо добирали автори документальний матеріал до фільму «Ульянови в Києві», щоб якомога повніше розповісти про перебування сім'ї Ульянових у місті над Дніпром. Листи, рукописи, фотографії і поштові листівки — все це «ожило» у фільмі. Володимир Ілліч в еміграції. Сім'я Ульянових перебуває в Києві. Кінострічка широко і переконливо відтворює події на Україні початку XX ст.

Дмитрові Ульянову присвячено фільм «Молодший брат». Це розповідь про життя і діяльність молодшого брата В. І. Леніна в Криму з 1911 до 1921 р., розповідь про лікаря-більшовика, громадського діяча, члена великої сім'ї революціонерів.

Визначними творами кіномистецтва є фільми «Серце матері» та «Вірність матері», що вийшли на екрани останнім часом. Автори мали розв'язати досить складне завдання — розповісти про Володю Ульянова-юнака, про революціонера-підпільника, про зростання майбутнього організатора Комуністичної партії, вождя революції. Образ Леніна у цих фільмах створив випускник Всесоюзного державного інституту кінематографії Родіон Нахапетов.

Справді новаторським у розкритті ленінської теми став фільм «Ленін у Польщі» (сценарій Є. Габриловича, режисер С. Юткевич). У ньому вперше показано життя Ілліча в еміграції — 1913 і 1914 років, у переддень і на початку першої світової війни в невеличкому містечку Пороніні під Краковим. Особливість цього фільму в тому, що його побудовано від першого до останнього кадру як внутрішній монолог Володимира Ілліча. Це дало можливість заглибитися в суть ленінського образу, а також політичних подій, життєвих і моральних проблем, яких торкався фільм. Такий прийом виправданий ще й тим, що у фільмі показано Ілліча, кинутого до тюремної камери «за шпигунство на користь царській Росії». Позбавлений можливості діяти, він згадував недавнє



Кадр з фільму «Серце матері». В ролі В. І. Леніна — актор Р. Нахапетов.



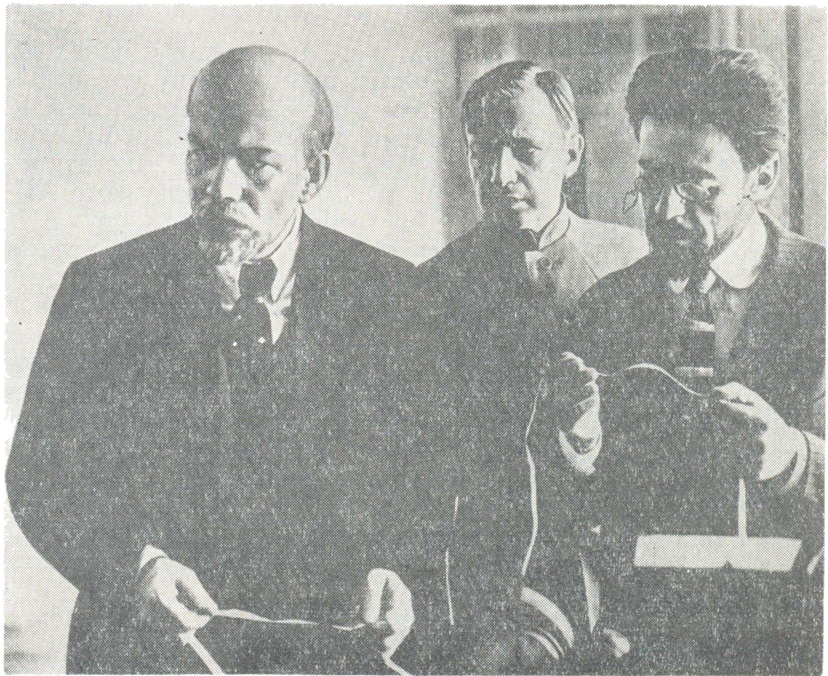
Кадр з фільму «Іменем революції».
В ролі В. І. Леніна актор Б. Смирнов.

минуле, оцінював теперішнє і майбутнє. Завдяки такому авторському прийому глядач побачив на екрані Ілліча-мислителя, відчув силу ленінської думки. У головній ролі фільму блискуче виступив актор Максим Штраух.

Новим словом у кіноленініані можна вважати фільм «Шосте липня» (сценарій М. Шатрова, режисер Ю. Карасик). Це — хвилюючий кінотвір про найдраматичніші в житті молодої Радянської країни події липня 1918 року. Тоді вирішувались складні питання війни і миру, доля держав і народів, майбутнє людства. Треба було мати величезний талант державного діяча, політика, дипломата, щоб перемогти лівих есерів, які виступили проти укладання Брестського миру, за продовження кровопролитної війни. Таким і побачив Леніна глядач у виконанні актора Юрія Каюрова. Фільм «Шосте липня» правдиво розкрив нові грані могутнього ленінського характеру.

Радянські кіномитці прагнуть розповісти на екрані про нашого сучасника — будівника комунізму, про торжество і всеперемагаючу ходу ленінських ідей, ще глибше розкрити незабутні, дорогі риси великого вождя. Нові твори на ці теми будуть гідним подарунком до всенародного свята — сторіччя від дня народження В. І. Леніна.

Київ



Кадр з фільму «Шосте липня». В ролі В. І. Леніна — актор Ю. Каюров.

СТАТТІ, ДОСЛІДЖЕННЯ

КОСТЬ ГУСЛИСТИЙ,
МИХАЙЛО РАБИНОВИЧ

РОБОТА НАД РЕГІОНАЛЬНИМ ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИМ АТЛАСОМ УКРАЇНИ, БІЛОРУСІЇ ТА МОЛДАВІЇ

Регіональний історико-етнографічний атлас України, Білорусії та Молдавії буде великою узагальнюючою працею, присвяченою матеріальній і духовній культурі народів південного заходу Радянського Союзу. Разом з іншими регіональними атласами він увійде до історико-етнографічного атласу СРСР та атласу Європи.

Підготовка його до видання має велике науково-теоретичне і практичне значення. Цей атлас повинен стати внеском у вивчення етногенезу, етнічної та культурної історії українців, білорусів, молдаван та інших народів, що населяють регіон, базою для подальших досліджень у царині етнографії та фольклору, посібником для працівників інших галузей суспільних наук, сприятиме використанню прогресивних традицій народів у будівництві комунізму.

Охоплюючи величезну територію, де проживає понад двадцять народів, історико-етнографічний атлас цього регіону повинен відобразити багатогранність їхніх культурних взаємозв'язків та взаємовпливів.

Над атласом працює великий колектив співробітників Інституту етнографії ім. М. М. Міклухо-Маклая АН СРСР, Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР та Інституту історії АН Молдавської РСР [1]. Підготовка атласу триватиме кілька років і виконуватиметься за великими тематичними розділами, черговість розроблення яких встановлюватиметься залежно від потреб координації з колективами, що готують до видання інші регіональні атласи як у нашій країні, так і за кордоном. Тільки за таких умов робота над зведеним історико-етнографічним атласом Радянського Союзу, а тим більше над Європейським історико-етнографічним атласом може бути виконана найближчим часом, а не розтягнеться на десятиліття.

Нині першочерговим визнано розроблення проблем матеріальної культури (сільське господарство, народне житло, традиційний селянський одяг), що в цілому відповідає рекомендаціям міжнародної комісії з атласів. Цим важливим проблемам присвячений і нещодавно виданий проспект першої частини атласу [2].

До нього увійшов розроблений авторським колективом список карт (з детальними легендами до них), таблиць-ілюстрацій та план текстового матеріалу. Перша частина атласу матиме понад 150 карт, 115 таблиць і близько 83 друкованих аркушів тексту.

[1] При Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР створена редакційна колегія атласу в такому складі: К. Г. Гуслистий (голова, Київ), М. Г. Рабинович (Москва), С. І. Брук (Москва), В. К. Бондарчик (Мінськ), В. Ф. Горленко (вчений секретар, Київ), В. С. Зеленчук (Кишинів), М. Я. Салманович (Москва), В. І. Наулко (Київ). Керівниками розділів атласу затверджені В. Ф. Горленко (землеробські знаряддя), Г. Ю. Стельмах (житло), Я. П. Прилипко (одяг).

[2] Региональный историко-этнографический атлас Украины, Белоруссии и Молдавии. Проспект, К., 1969.

У першому розділі («Землеробська техніка») буде 34 карти, з них три карти поширення різних видів орних знарядь: рала, сохи, плугів з кінною та машинною тягою; чотири карти — деталізації типів орних знарядь; дві карти — знарядь боронування і коткування. На спеціальній карті буде показано поширення в кінці XIX — на початку XX ст. різних форм ручного знаряддя — сапи. Дев'ять карт відобразять знаряддя і способи сівби та збирання зернових культур, укладання снопів, молотіння, віяння; шість — сільськогосподарські будівлі — токи, сушарні, амбари, одна — ступи і млини, одна — зерносховища. На останніх шести картах цього розділу передбачено нанести найхарактерніші місцеві назви знарядь або їхніх частин, а також будівель — амбарів, токів, клунь.

Другий розділ («Житло») матиме 59 карт. Вісім з них присвячено поселенням (їх формі, розмірам та виявленню типів). Вони включаються в атлас умовно, бо складання їх залежатиме від можливостей використання крупномасштабних карт відповідних періодів. Інші вісім карт відобразять матеріали, що використовуються для будування та облицювання жител у різні періоди; три — вертикальний розвиток жител; тринадцять — форму і конструкції стелі та даху; шість — розвиток планування житла; три — типи печей; п'ять — типи подвір'я і розташування будинків щодо вулиць; чотири — оздоблення житла, типи ганків та балконів; дві — типи парканів та воріт; три — поширення лазні як окремої споруди. Як висновок з попереднього матеріалу буде подано карту типів житла, а наприкінці розділу — термінологічні карти.

До третього розділу («Народний одяг») увійде 51 карта. Його відкриє чотири карти комплексів чоловічого та жіночого народного костюма, потім підуть деталізовані карти, присвячені різним частинам жіночого одягу (понева, плахта, запаска, попередниця, сарафан, сорочка, безрукавка, пояс), головним уборам та прикрасам (всього 21 карта, включаючи шість термінологічних). Чоловіче та жіноче взуття (шкіряне, валяне, хутряне, плетене) картографується разом на чотирьох картах, одна з яких — термінологічна. Частини чоловічого одягу (сорочка, штани, безрукавки, пояс), чоловічі зачіски та головні убори представлені на десяти картах (в тому числі дві термінологічні). Верхній чоловічий та жіночий одяг (вовняний, полотняний, хутряний) — на дев'яти картах (дві з них — термінологічні). Останні три карти цього розділу пов'язують традиційний одяг з сучасністю, показують поширення жіночого та чоловічого народного костюма або його елементів та мотивів у сучасному одязі, а також співвідношення в різні історичні періоди фабричних та кустарних матеріалів для виготовлення селянського одягу.

Допоміжні карти покажуть адміністративний поділ регіону, його ландшафтні та господарські зони (в тому числі і поширення сільськогосподарських культур).

Усі етнографічні карти супроводжуватимуться типологічними таблицями, які наочно покажуть картографовані типи явищ. Усе різноманіття явищ народної культури буде представлено на таблицях ілюстрацій, зроблених з конкретних зразків — у спеціальному альбомі і в самому тексті.

Текстова частина атласу порівняно з атласом «Русские» (М., 1968) буде дещо ширша. Крім вступу, де формулюються завдання цього видання і дається характеристика регіону як історико-етнографічної області, тут будуть обширні пояснювальні статті про системи землеробства, принципи класифікації знарядь та способів обробітку грунту, збирання і переробки врожаю, про класифікації типів народного житла, одягу, особливості матеріальної культури національних меншостей, перспективи використання кращих народних традицій у сучасному побуті тощо.

Заключну частину буде присвячено обгрунтуванню етнографічного районування України, Білорусії та Молдавії.

До атласу передбачено додати детальну бібліографію використаної літератури і покажчик музейних колекцій та архівних матеріалів.

З погляду методики атлас продовжує і розвиває основний принцип, уперше використаний при складанні атласу «Русские» і нині прийнятий для всіх радянських атласів такого типу — відображати явища не статично, а в їх історичному розвитку. Це дасть можливість виявити і наочно показати спрямування розвитку народної культури. Явища будуть показані по можливості на кількох картах, що стосуються різних хронологічних періодів. Таким чином, буде виявлено їхнє поширення не тільки в просторі, але і в часі, атлас буде історико-етнографічним у повному розумінні цього слова.

В тій частині атласу, над якою зараз ведеться робота, складаються карти таких періодів:

1. Середина XIX ст.;
2. Кінець XIX — початок XX ст.;
3. Сучасність (50—60 роки XX ст.).

Спочатку планували виділити ще один період — 30 роки XX ст. [3]. Але у процесі збирання матеріалу виявилося, що цей період недосить показовий щодо розвитку вказаних вище елементів народної матеріальної культури: лише деякі явища (наприклад, види жіночого поясного вбрання) в 30-і роки серйозно змінилися, і картографування цих змін може дати цікаві результати. Тому в розділі про матеріальну культуру 30-х років буде лише одна — дві карти, а в розділі про духовну культуру їх може виявитися і більше.

Слід сказати, що для відображення динаміки явищ за трьох і більше періодів не завжди вдається зібрати достатню кількість матеріалу. В одних випадках немає змоги отримати необхідні кількісні показники через бідність джерел, в інших — явище або виявляється досить стабільним і не дає суттєвих змін за вказаний період, або існує протягом дуже короткого проміжку часу і до вказаного періоду «не доживає».

Уже зараз бачимо, що найважливіші зведені дані, наприклад, про види знарядь — орних та збирання зернових, матеріали для будування жител, про їх вертикальний розвиток, конструкції та форму даху, внутрішнє планування, типи печей тощо можна зібрати за всі три періоди; для всіх цих періодів можна скласти й деякі узагальнюючі карти, наприклад, типів житла. Але знаряддя боронування та коткування будуть показані лише на двох картах (середина XIX ст. та кінець XIX—початок XX ст.), розташування будинків щодо вулиці — теж на двох (кінець XIX — початок XX ст. і 60 роки XX ст.), комплекси традиційного жіночого та чоловічого костюма — на двох (середина XIX ст. і кінець XIX — початок XX ст.), а деякі, здебільшого окремі карти, присвячені деталям явищ і термінології, буде за станом матеріалів дано тільки для одного з періодів.

Для ілюстрування динаміки розвитку народної культури в атласі передбачено використати метод кількісної характеристики. Як і у виданні «Русские», тут буде введено триступеневу градацію явищ: «переважає», «побутує поряд з іншими», «трапляється рідко або в поодиноких випадках».

Слід сказати, що ці рубрики не можуть бути непорушними, і немає змоги визначити, скажімо, точний процент, який би дозволяв за всіх випадків віднести явище до того чи того ступеня. Тут доводиться щоразу

[3] S. I. Bruck, W. K. Gardanow, K. G. Guslisty, M. G. Rabinowitsch, T. A. Schdanko, Z. N. Terentjewa, Grundsatze und Methoden beim Zusammenstellen Regionalen Geschictlich-Etnographischer Atlassen in der UdSSR, M., 1968.

приймати рішення залежно від ряду конкретних умов. Важливе значення при цьому має кількість явищ, які одночасно картографуються. Якщо їх тільки два, то явище, яке становить 50 або навіть 55 відсотків загальної кількості, навряд чи можна вважати переважним, бо поряд з ним побутує майже такою ж мірою і інше явище. Але якщо картографується одночасно п'ять явищ, то про переважання одного з них може свідчити й менший відсоток, а явище, яке становить 50 відсотків загальної кількості, тобто стільки, як і всі останні, разом взяті, звичайно, переважає.

Кількісне співвідношення картографованих типів явищ за різних хронологічних періодів і характеризує спрямування розвитку народної культури.

Кількісний метод має серйозні переваги навіть і в тих випадках, коли внаслідок однієї з указаних вище причин немає змоги показати явище на кількох картах, бо він дозволяє повніше охарактеризувати поширення типів за даної доби, позначаючи райони більшого або меншого його поширення, а не тільки наявності чи відсутності. Останнє до того ж далеко не завжди відповідає реальності, оскільки в більшості випадків жодне явище не панує цілковито, а поряд з ним бачимо і якісь інші явища.

Картографування ведеться за єдиним для всіх карт принципом: за територією, при чому за одиницю прийнято адміністративну одиницю другого порядку — колишній повіт і сучасний район. Детальніше картографувати не дає змоги масштаб майбутніх карт. Однак при настійній потребі можна робити врізки більших масштабів, на яких в окремих випадках можна картографувати і показники з окремих населених пунктів. Це стосується насамперед районів з строкатим етнічним складом населення, де бачимо і різноманітність явищ матеріальної культури. При більшій же однорідності цих явищ можуть даватися навіть не карти, а картосхеми дрібнішого масштабу (наприклад, при висвітленні поширення тракторів і комбайнів за нашої доби тощо).

Показ явищ на першому етапі складання карт здійснюється за допомогою методу значків, але в подальшому, при остаточній підготовці їх до друку, для більшої наочності буде використано і метод заливання або штрихування; по можливості переважну кількість карт передбачено подати в кольорі.

Як уже сказано, розвиток переважної більшості елементів народної культури буде висвітлено шляхом зіставлення двох або кількох карт. Але в окремих випадках (наприклад, щоб відобразити поширення кустарних та фабричних тканин від середини XIX ст. до нашого часу) передбачено використати метод динамічних ареалів, який раніше в етнографічному картографуванні не вживали.

Певну складність являє картографування на великій території з багатонаціональним населенням. Особливостям розвитку житла, одягу, землеробства національних меншостей регіону буде присвячено спеціальні розділи у текстовій частині атласу і, зрозуміло, відповідні ілюстрації в альбомі. На загальних картах компактні території, населені цими народами, повинні виділитись саме завдяки відмінностям відповідних культурних явищ.

У тих випадках, коли такі відмінності показові, але немає змоги передати їх на карті відносно дрібного масштабу (наприклад, коли вони є лише в одному населеному пункті, та й то не охоплюють його цілком), доведеться, як уже сказано, застосовувати крупномасштабні врізки.

Нині авторський колектив атласу велику увагу приділяє вивченню районів компактного розселення національних меншостей — росіян на території України, Білорусії та Молдавії, українців — у Білорусії та Молдавії, білорусів та молдаван — на Україні, а також поляків, угорців,

болгар, гагаузів, греків та ін. У більшості випадків ці народи вивчаються групами дослідників з різних республік: росіяни на Україні та в Молдавії — етнографами Москви, Києва, Кишинева, українці в Молдавії, гагаузи на Україні — вченими Києва і Кишинева; угорці та болгари на Україні — етнографами Москви, Києва, Ужгорода тощо. У тих випадках, коли етнічна група не окреслена достатньо чітко, при обстеженні відповідних районів опорні пункти обираються з таким розрахунком, щоб це населення обов'язково потрапило в поле зору дослідників, а його етнографічні особливості були виявлені і картографовані.

Робота над атласом триває вже кілька років. Почалася вона з розроблення основних принципів складання атласу, програм збирання матеріалів, бланковок, форм карток тощо. Паралельно розгорталася і збирацька робота: експедиційне обстеження території, архівні та музейні пошуки. Потім було складено і обговорено увесь список карт майбутнього атласу і детальні легенди до них. Цю стадію підготовки атласу завершено минулого року складанням проспекту, в якому визначено уже співвідношення різних складових частин атласу: карт, таблиць, тексту.

Зараз основна увага зосереджена на збиранні польових етнографічних, музейних та архівних матеріалів, яке в основному уже закінчується. Паралельно ведеться оброблення зібраних матеріалів, складання картотек, які правитимуть за основу для картографування. Розпочато складання пробних карт (у чому веде перед Білорусія). По кілька пробних карт складено і на Україні та в Молдавії.

Дещо відстала робота по складанню атласу в західних областях України, де, як відомо, до недавнього часу не було академічного закладу, який би очолив цю справу. Тепер, після повернення Львівського музею етнографії та художнього промислу до системи Академії наук УРСР, створюються необхідні умови і для підготовки матеріалів для атласу по західних областях України, Буковині та Закарпаттю. Уже цього сезону тут розгорнеться широка експедиційна робота.

Атлас заплановано закінчити в авторській частині 1970 р. (а по західних областях України — 1971 р.).

Протягом одного-двох наступних років передбачено закінчити складання зведених карт регіону, відредагувати і підготувати до друку таблиці й текст.

Робота над такою великою узагальнюючою працею, як регіональний історико-етнографічний атлас України, Білорусії та Молдавії, завжди викликає необхідність багатьох спеціальних досліджень з загальних і окремих питань його тематики.

По темі атласу підготовлено і опубліковано ряд статей. Завершується підготовка спеціального збірника та монографій з окремих проблем атласу.

Усе це буде внеском у розвиток радянської етнографічної науки.

Москва — Київ

СОФІЯ ГРИЦА,
АНАТОЛЬ ІВАНИЦЬКИЙ,
ОЛЕКСАНДР ПРАВДЮК

СЛОВО І НАСПІВ У ФОЛЬКЛОРІ

У квітні цього року в столиці України відбувся всесоюзний симпозіум на тему «Слово і наспів у фольклорі», організований з ініціативи Наукової ради з фольклору Відділу літератури і мови АН СРСР та Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

У центрі уваги симпозіуму було обговорення важливих проблем, пов'язаних з комплексним вивченням народної пісенності, що набрали особливої ваги й актуальності, коли почалася робота над багатотомними виданнями фольклору. Детально розглядалися питання про національну своєрідність зв'язків слова і наспіву, про їхні особливості у різних стильових нашаруваннях і жанрах, образно-смислову взаємозумовленість, вплив манери виконання на словесний і музичний бік пісні, про методи експериментально-фонетичного дослідження мовної інтонації тощо. Було заслухано 14 доповідей, 19 повідомлень та п'ять виступів.

У симпозіумі взяло участь 152 представники наукових установ і вищих навчальних закладів союзних та автономних республік. Серед учасників симпозіуму були відомі радянські музикознавці і філологи: академік Л. Ревуцький, професор М. Кравцов, член-кореспондент АН УРСР М. Сиваченко, професори А. Руднєва, Є. Вітолінь, А. Попова, А. Новикова, доктори філологічних наук Б. Кирдан, Г. Сидоренко та ін.

Симпозіум відкрив директор Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського член-кореспондент АН УРСР М. Сиваченко (Київ). Відзначивши традиції комплексного дослідження вітчизняними фольклористами народнопісенної творчості, він підкреслив необхідність активізувати зусилля музикознавців та філологів для дальшого поглибленого вивчення її стилю, об'єктивно-історичної оцінки багатогранних процесів та ролі в розвитку культури.

Питання методологічних принципів комплексного дослідження пісенного фольклору порушив у доповіді «Слово і наспів у пісенних жанрах фольклору» професор М. Кравцов (Москва). Він вказав на синкретичну природу пісенних жанрів, єдину емоційно-естетичну спрямованість слова і музики в пісні, на потребу вивчення національно-специфічних форм цих зв'язків, що випливають, на його думку, з мовних особливостей. Вивчення форми і змісту пісні як складної єдності не слід зводити до опису їхньої структури та класифікації виражальних засобів. Фольклор — це насамперед явище мистецтва, отже слід загострити увагу на питаннях його жанрового багатства, художньої цінності.

Чимало доповідей (А. Руднєвої, С. Грици, Є. Вітоліня, А. Тлеубаєвої, Д. Бардавалідзе) присвячено розглядові поєднання слова та музики на конкретно національному пісенному матеріалі. Дослідники виявили своєрідний підхід до проблеми, роблячи акцент на менш вивченому у національній фольклористиці. Значне місце в доповідях зайняли питання національної версифікації та ритміки мелодії.

Професор А. Руднєва (Москва) у доповіді «Взаємозв'язки вірша та наспіву в російській народній пісні», аналізуючи російський пісенний вірш та принципи складочислової системи (за одиницю ритмічного виміру вона взяла «складоноту»), згрупувала російську пісенність навколо трьох систем — силабічної, тонічної та силабо-тонічної. В кожній із них відзначила особливості побудови та акцентуації вірша і групування ритмічних одиниць мелодії, запропонувавши на цій підставі наочну таблицю, в якій розмістила типи пісень від мало- до багатоскладових,

від рівно- до різномірних. Висновки автора можуть мати практичне застосування в запису пісенного фольклору.

В основі доповіді «Поєднання вірша і наспіву в казахських народних піснях» А. Тлеубаєвої (Алма-Ата) — принципи стопової побудови вірша і мелодико-текстового ритму. Дослідниця обстоювала правильність висновків В. Бєляєва про перевагу в казахській пісенності хореїчної будови вірша, особливо чотиристопного хорею. Звернула вона увагу і на типові ритмоформули з три-чотирискладовими побудовами вірша, зокрема в кадансах, на окремі закономірності композиційного поєднання мелодії і тексту в казахській пісні; слушно підкреслила, що мелодикотекстовий ритм слід трактувати як якісно новий критерій, який випливає з вивчення слова і музики у їхній взаємодії.

О. Кийва (Тарту) у доповіді «Вивчення взаємозв'язків тексту і мелодії народних пісень в Естонії» підсумувала наслідки збирацької та дослідницької діяльності естонських фольклористів, розповіла про заснування 1927 р. архіву естонської народної пісні, про працю над академічним виданням естонського пісенного фольклору, про глибоке теоретичне дослідження народної пісні за останні двадцять років, тісно пов'язане з іменами Г. Тампере, У. Колок та ін. Її доповнила музикознавець І. Рюйтель (Тарту). У повідомленні «Поєднання слова і наспіву в процесі утворення жанрових особливостей естонських народних пісень XVIII — початку XIX ст.» вона охарактеризувала історичні напластування в естонській народній пісні, докладно зупинилася на піснях соціального протесту — батрацьких, рекрутських, солдатських — здебільшого чоловічих, назвавши їх «перехідним пластом», виявила властиві їм ритмо-мелодичні ознаки, вказала на їхні зв'язки з старовинними естонськими рунічними піснями.

В окремих доповідях було зроблено особливий акцент на питаннях класифікації пісень як словесно-музичної єдності. В доповіді С. Грици (Київ) «Слово і наспів в українському фольклорі» поєднано критерії структурного аналізу української пісні з проблемою семантико-функціональних зв'язків тексту і мелодії, які знаходять найвиразніший синтез у родово-стильових пластах пісенного фольклору. Слово і музика поєднуються здебільшого так: оповідна епічність — речитатив, лірика — розспів, гумор, сатира — танцювальна мелодика, знаходячи подальшу диференціацію у жанрах та музичних типах, що визначаються наявністю певних формальних ознак.

Критерії родово-стильової класифікації є важливою підвалиною історико-порівняльних досліджень. Кожний із названих пластів має досить визначені хронологічні та просторові рамки дії (незважаючи на полістадіальність фольклору), генетично виявляє своєрідні, хоч і не виняткові форми зв'язків між текстом та мелодією, гетероритмічність мелодії, що показала дослідниця, порівнюючи пісенність різних історичних нашарувань та локальних відмін (синхроритмія між текстом та мелодією в епіко-речитативному стильовому пласті — думи, голосіння, хроніки; ізоритмія та ізометрія між текстом та мелодією, гомофонно-гармонічний склад в гумористично-танцювальному фольклорі, різноманітні форми розспіву тексту в ліриці тощо). С. Гриця звернула увагу на процеси «групування» і «розщеплення» родово-стильових пластів у фольклорі та пов'язану з ними міграцію текстів і мелодій.

Проф. Є. Вітолінь (Рига) у доповіді «Поєднання вірша і наспіву та їх жанрових ознак в латиських народних піснях» пов'язав питання структурної форми з жанрово-стильовими особливостями пісні, вказав на чотиривірш як основну структурну форму латиських пісень, а на хорей і дактиль — як на важливі різновиди метричної структури, кардинально відмінні в латиському фольклорі речитативний («teicamās dziesmas») та розспівний («dziedamās dziesmas») стилі. Він відзначив

константність зв'язків тексту із мелодією, незважаючи на те, що окремі тексти можуть виконуватися з різними наспівами, наголосив на жанровій специфіці календарних пісень з рефреном «ліго», веснянок «роташанас», пісень «гавілашанас», колядових, пастуших, помольних тощо.

Д. Бардавелідзе (Тбілісі) зробив цікаву доповідь «Роль музичних елементів у формуванні народного віршування», у якій відзначив особливості вживання в грузинській пісні рефрену тощо. Різноманітність рефренів зумовлена вживанням їх у певних жанрах: «нана» — в колискових, «мзев, шин шемодио» (сонце, ввійди всередину) — в піснях «садзео», тобто про народження дитини, «далай» — в траурних хевсурських піснях. Д. Бардавелідзе наголосив також на особливостях строфіки, акценту (надаючи значення діалектним відмінностям), віршових розмірів: низький і високий шаїрі (перший поширений у гірській частині Східної Грузії, другий — в Західній).

На Україні зараз досить широко розгортається експериментально-фонетичне вивчення інтонації мовлення. Учасники симпозіуму заслухали доповідь старшого наукового співробітника Інституту мовознавства АН УРСР А. Близниченка (Київ), який розповів про деякі дані, одержані за допомогою найчутливішої сучасної апаратури, що пояснюють наявність певних національних відмінностей фольклору, які виникли не без впливу різності тональних, часових, динамічних та інших характеристик національних мов.

Про взаємодію слова і мовної інтонації в литовських голосіннях повідомив Л. Саука (Вільнюс). Матеріал, який він проаналізував (процентні показники поєднання різних типів акцентуації, манери виконання, мелодичної лінії, темпу, тембру), дає змогу зробити висновок, що музичне і мовне начало в голосіннях взаємозумовлені. Цій самій проблемі було присвячено повідомлення О. Мурзіної (Київ), що показала зв'язки мовної та музичної інтонацій на матеріалі українських народних дум.

Фольклористи постійно цікавляться проблемою образно-смислових зв'язків тексту і мелодії: на цьому питанні наголосив Ф. Рубцов (Ленінград). Як він гадає, народна пісня не завжди підноситься до рівня високого мистецтва, проте у фольклорі немає нічого випадкового, неорганічного. Ф. Рубцов підкреслив, що необхідно враховувати побутову функцію народної пісенності, яка допомагає визначити особливості взаємозв'язків музичного і поетичного образів у фольклорному творі.

Н. Бачинська (Москва) у доповіді «Особливості варіювання вірша і наспіву в піснях різних жанрів» звернула увагу на зв'язок слова і наспіву в жанрах «рухової динаміки» (трудових, танцювальних, хороводних, плачах, весільних). Наводячи варіанти одного сюжету серед різних за способом виконання балад і хороводів, доповідачка вказала на важливість врахування ролі руху при визначенні жанрової природи народної пісні і необхідності вивчення його у зв'язках з словом та наспівом.

Форми варіювання словесно-музичної строфи розглянула на великій кількості литовських дитячих пісень П. Йокимайтене (Вільнюс), вказавши на їхні видозміни залежно від географічного середовища та особливостей суспільних умов побутування фольклору.

Л. Мухаринська (Мінськ) поділилася своїми спостереженнями над інтонаційними пошуками творців мелодій. У її повідомленні йшлося про психологічно виправдані інтонаційні зв'язки новостворених пісень з революційною піснею (на прикладі творення двох пісень про В. І. Леніна). Доповідачка зробила спробу застосувати деякі положення роботи О. Потебні «Думка і мова» до вивчення семантики музичних образів («внутрішня форма»), розповіла про переймальні зв'язки мелосу нових жанрів зі старими, про інтонаційні звороти, запозичені з революційних пісень, але переосмислені (ті, що набули значення символів), про «замі-

щення» певних мелодичних фрагментів у авторських піснях інтонаціями, які виникли в сучасному фольклорному процесі.

В. Кургузалов (Ленінград) у доповіді «Поєднання тексту і наспіву в оповідній традиції російського епосу» вказав, що російський епос розвивався у такій самій системі й послідовності, як і в інших народів, які пройшли стадію мисливської родової общини. Він надав великого значення образові бігу-переступання (реального і наслідуваного), що є єдиним «виробничим» метроритмічним образом мисливської доби, відзначив панування оповідного мелодичного примітиву, який ще й досі зберігся в приспівках до казок. Свою доповідь В. Кургузалов ілюстрував магнітофонними записами ряду билин, торкнувся питання їх інструментального супроводу і вищих форм оповідної традиції, навів деякі російські та українські епічні твори, висловив припущення про міграцію цих форм з Київської Русі.

У повідомленні А. Новикової (Москва) чимало уваги приділено аналізові методів запису пісенного фольклору, при чому надано перевагу записам фольклористів-музикантів. З усієї різноманітності строфіки народних пісень доповідачка виділила чотири — три- та дворядкову строфи. «Поза композиційною строфічністю,— вказала вона,— народна традиційна пісня ніколи не існувала, і тільки недосвідченість збирачів стала причиною того, що в записах багатьох фольклористів пісні набирали вигляду вкороченого суцільного тексту, який був призначений начебто не для співу, а тільки для читання». Про принципи записування українських народних дум та питання їхньої текстології повідомив Б. Кирдан, принагідно порушивши також проблему міграції в пісенному фольклорі.

Слово і наспів у їхній єдності,— на думку В. Коптілова та Г. Сидоренко,— тільки одна сфера дії закономірностей народнопоетичної творчості. Для того, щоб простежити їхні взаємозв'язки з суміжними видами мистецтва, неминуче доведеться їх умовно розділити і вивчати відособлено. Зробивши закид ретроспективному методові відшукання мелодій до улюблених Шевченкових пісень, автори запропонували «задовольнитись філологічним аналізом ритмічної будови пісні», не враховуючи того, що її ритмічна природа набагато краще проявляється в музичних, ніж у філологічних записах, зроблених не зі співу, а з проказування. Подібна думка, між іншим, була висловлена і в доповіді А. Новикової (Москва).

І. Надиров (Казань) торкнувся особливостей зв'язків слова і наспіву в протяжних, коротких, обрядових, ігрових піснях татар (Середнє Поволжя); Б. Уахатов (Алма-Ата) розповів про основні типи пісенного вірша казахського народу. Окремим жанрам були присвячені повідомлення В. Дубравіна (Суми) — билини Північної традиції, О. Правдюка (Київ) — українські весільні пісні тощо.

Повідомлення В. Фрумкіна (Москва) було присвячене сучасній міській пісні, що виникла в другій половині 50-х р. Музика твориться самим автором тексту, в ході імпровізації, інтуїтивно, що нагадує фольклорний процес. Автори таких пісень звертаються до сучасного побутового вальсу, побутового романсу, студентської пісні, традиційної французької шансон і лірики Великої Вітчизняної війни. Слова і музика тут поєднуються асоціативно, часом дуже віддалено.

Про жанрові та мелодичні особливості українських народних пісень на Буковині повідомили Г. Сінченко та Г. Шевчук (Чернівці), які звернули увагу на невідповідність образного змісту тексту і мелодії, співання різних текстів на один наспів, побіжно торкнулися впливу на мелодику буковинських пісень фольклору сусідніх народів, зокрема, угорського та польського. Взаємодії національних культур було присвячене також повідомлення А. Романця (Чернівці), який розповів про молдав-

ські слова і наспіви в українських народних піснях, з'ясував історію поширення на українському грунті «чабанської дойни».

Останнім у списку доповідачів симпозіуму був кобзар М. Полотай. Його виступ, багато ілюстрований народними думами, присутні прослухали з великим інтересом. Вони почули в магнітофонному звучанні «Думу про Україну» (у виконанні В. Перепелюка), «Думу про Леніна» (у виконанні П. Тищенка). Сам доповідач виконав думи про козака Голоту та про вдову і трьох синів. Тепло сприйняли учасники симпозіуму і виступ кобзаря О. Маркевича, який проспівав «Думу про самарських братів». Цього року кобзареві минуло 75 років; на симпозіумі з привітальним словом виступили В. Юзвенко (від Інституту МФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР) та В. Русанов (від Центрального Будинку народної творчості). Вони вручили кобзареві адреси та побажали міцного здоров'я і великих творчих успіхів.

В. Щуров (Москва), виступаючи під час обговорення доповідей, зокрема, розповідаючи про зв'язки образності пісні з виконавською манерою, блискуче проспівав ряд локальних варіантів пісень, проілюструвавши спокійну, м'яку манеру виконання в Смоленській області («Затрубили трубушки») та спів відкритим звуком на Орловщині («Там за речкою, да за Дарьею»).

Діяльну участь в обговоренні доповідей і повідомлень узяв Л. Кулаковський (Москва), який при вивченні взаємозв'язків слова і мелосу надав основне значення встановленню «принципів конструювання синтетичної форми народної пісні, якісно вищого поняття порівняно з формою поетичного та музичного». На думку Кулаковського, підсумовуючи всі прийоми вірша, строфіки, ладів у певній таблиці, ми не зможемо зрозуміти індивідуальну форму твору, відрізнити яскравий художній варіант від блідого, схематизованого.

І. Дугаров (Улан-Уде) приєднав свій голос до пропозиції створити фольклористичний центр та коротко розповів про особливості віршування бурятської пісні. В. Павленко (Київ), виступаючи з приводу доповіді В. Фрумкіна, вельми слушно підкреслила суперечливість самого об'єкту його дослідження. Не можна відмовити в художній вартості окремим пісням «менестрелів», однак у більшості випадків вони беззмістовні і, до того ж, підривають художні засади вокального мистецтва.

На симпозіумі виявилося, що різні дослідники проблеми «Слово і наспів» мають різні погляди, різний підхід до її розв'язання. Нахил до філології, захоплення версифікаційними структурами можна пояснити тим, що ці питання розроблено в науковій літературі краще, ніж, скажімо, питання методики комплексного аналізу слова і музики, що вимагає врахування рівнодії обох компонентів і, зокрема, дальшого вдосконалення принципів музикознавчого аналізу.

Частина фольклористів дотримується погляду, що народна пісня є насамперед твором мистецтва, і розглядати її слід саме з таких позицій. Інша ж будує методику вивчення народної пісні на її побутовій функції, вважаючи, що жанрова різноманітність фольклору та особливості поєднання слова і наспіву зумовлені побутовим призначенням пісні, роллю, яку вона покликана виконувати в житті народу.

Якщо учасники симпозіуму в багатьох питаннях ще не дійшли згоди (смислова і виражальна єдність слова і наспіву, класифікація жанрів, фактори, що визначають особливості взаємодії слова і наспіву, побутово-прикладна і мистецька функція фольклору тощо), все ж цей перший всесоюзний форум з проблеми «Слово і наспів у фольклорі» виявив сильні і слабкі сторони методики дослідження пісні, відіграв важливе значення для подальшого розвитку фольклористики.

Важливою передумовою справді глибоких наукових узагальнень є правильний вибір теми та її спрямування. Доповідачі, що ставили про-

блеми на матеріалах певної національної пісенної культури, могли б прийти до значно плідніших висновків, якби виявлені ними закономірності порівнювались з особливостями інших національних пісенних стилів.

Як показав симпозіум, слід вдосконалювати і розширювати напрям комплексних досліджень, підпорядкувавши його магістральній проблемі — історичній, жанровій класифікації пісенного фольклору, а це веде до посилення творчих контактів між філологами та музикознавцями.

Слід активніше обмінюватися науковими виданнями братніх республік, перевидати класичну спадщину в галузі музично-філологічних досліджень, посилити наукову інформацію, яка б дала змогу краще орієнтуватися в завданнях на майбутнє. Варто подбати і про обмін кращими магнітофонними записами між фольклорними центрами республік, що стало б важливою запорукою порівняльних досліджень фольклору. Доповіді, ілюстровані музичним матеріалом, показали, як багато спільних композиційних принципів у певних родово-жанрових групах фольклору.

Виникла потреба в уніфікації наукової термінології. Різнобій у кваліфікації одних і тих самих явищ ускладнює дослідження спільної проблеми.

Слід було б рекомендувати в майбутньому для ілюстрування наукових доповідей ширше залучати народних виконавців, творців, а також колективи художньої самодіяльності. Фольклорні концерти майбутніх симпозіумів, звичайно, пожвавили б інтерес до поставлених проблем з боку широкої громадськості.

Перед вітчизняною фольклористикою нині постали такі найважливіші завдання: а) встановлення спільних закономірностей та висвітлення їх національної своєрідності у поєднанні слова і наспіву у різних народів; б) вивчення родових і жанрових особливостей поєднання слова і наспіву та встановлення для кожного з них власних типів взаємодії; в) дослідження пісні як цілісного мистецького явища; г) питання образного змісту пісенних жанрів на основі тісної взаємозумовленості зв'язків слова і наспіву; д) широке розгортання збирацької роботи на основі використання найновішої звукозаписуючої апаратури, влаштування комплексних експедицій з залученням спеціалістів суміжних галузей (етнографів, істориків, літературознавців, археологів); е) виховання кадрів, здатних вирішувати складні питання комплексного вивчення народнопісенної творчості, синкретичної в своїх джерелах і синтетичної за нашого часу; ж) піднесення рівня викладання народнопісенної творчості у вищих і середніх музичних учбових закладах.

Симпозіум дав змогу виявити стан даної проблеми в кожній республіці.

Київ

ІВАН КРАСОВСЬКИЙ

ЛЕМКИ — ЕТНОГРАФІЧНА ГРУПА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Лемки — етнографічна група українського народу. Ставити під сумнів цю історичну істину можуть лише особи, які навмисне ігнорують загальновідомі факти. Дивно, але існують (і не лише за океаном) «мислителі», які або нишком підшіптують, або хитро й злісно галасують, що лемки не українці, а окрема слов'янська нація — «карпатороси». Обливаючи брудом усе українське, вони намагаються ізолювати лемків від культурних надбань українського народу, загальмувати їхній прогресивний розвиток на еміграції.

Лемки — українські верховинці, мешканці обох схилів західних Карпат. Назва походить від прислівника *лем*, вживаного на Лемківщині замість *лише*, *тільки*. Разом з бойками (середнє Прикарпаття) і гуцулами (східне Прикарпаття) вони становлять карпатську частину українців. Як правильно зазначають радянські етнографи, «частина українського населення, яка з давніх-давен проживає на крайньому заході, між ріками Сяном і Попрадом, а також на захід від Ужа, відома під назвою лемків» [1].

За свідченням літописця Нестора, в X ст. в західному Прикарпатті жило східнослов'янське плем'я білі хорвати, які перебували у постійних зв'язках з Київською Руссю. Князь Володимир Святославович (978—1015) здійснив похід на захід і приєднав до Київської Русі землі понад Західним Бугом — Червенські міста і Карпатську Русь [2], в тому числі й Лемківщину.

За прикарпатські древньоруські землі київські, а пізніше галицько-волинські князі вели боротьбу з польськими й угорськими феодалами.

Процес формування української народності на базі древньоруської, який розгорнувся в період феодальної роздробленості, охопив як Наддніпрянщину, так і Прикарпаття. Назва «Русь» ще протягом довгого часу зберігалася поряд з назвою «Україна», про яку вперше згадує Київський літопис 1187 року. Народна за своїм походженням назва «Україна» закріпилася спочатку в піснях і думах, а в XVI ст. все ширше вживається в офіційних документах та літературі. Французький інженер Г. Боплан (середина XVII ст.) у своєму «Опису України» назвав Україною всю територію «між Московією і Трансильванією» [3].

На Лемківщині назви «руснак», «руський» зберігаються протягом багатьох століть, що свідчить про спільне минуле лемків і всього українського народу. Лемки називають «руськими» також окремі свої поселення: Устя Руське, Ропиця Руська, Свіржова Руська та ін. Лемківська говірка, хоч і зазнала впливу польської та словацької мов, є діалектом української мови. Це довів ще західноукраїнський письменник та етнограф Я. Головацький [4].

В середині XIV ст. Галичину з Лемківщиною захопила феодальна Польща. Лемки, насильно відірвані від матірного осередку, продовжували боротьбу за соціальне і національне визволення та об'єднання з усією Україною. Ця боротьба особливо яскраво виявилася у збійництві (опришківстві).

Великий вплив на розвиток збійницького руху мала визвольна війна 1648—1654 рр. під проводом Богдана Хмельницького. Вісті про неї доходили до Лемківщини і сприяли наростанню народного протесту. «Під впливом зростаючої визвольної боротьби українського народу в ряді

[1] «Народы Европейской части СССР», т. I, 1964, стор. 592.
[2] «Всемирная история» в X томах, т. III, М., 1957, стор. 250.
[3] «Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси», вип. II, К., 1896, стор. 294.
[4] Я. Головацький, Розправа о язиці южноруским і его наріччях, Львів, 1848.

районів Польщі відбувались селянські виступи, які ослабляли польську феодальну державу» [5].

Богдан Хмельницький знав про визвольний рух на Прикарпатті. Він засилав туди своїх розвідників з листами, в яких закликав лемків до спільної боротьби проти польської шляхти. «Виб'ю з лядської неволі народ руський — заявляв він.— Вся чернь (селянство — *І. К*) по Люблін і Краків допомагатиме мені... вона — права рука наша» [6].

Популярний на всьому Прикарпатті збійницький ватажок Андрій Савка читав лемкам відозви Хмельницького, піднімав на боротьбу селянство. Про розмах цієї боротьби писали польські історики, зокрема Людвіг Кубаля. «Від Сяну аж до Карпатського Підбескиддя, в околицях Дуклі і Коросна руський (український — *І. К.*) народ горнувся до збійницьких дружин»[7].

Героїзм лемків у цій визвольній боротьбі, велика популярність серед них Хмельницького свідчили про єдність інтересів усього українського народу. Селянський рух на Лемківщині був складовою частиною загальної визвольної боротьби українського селянства. В цій боротьбі яскраво виявилося одвічне прагнення лемків до об'єднання зі своїми східними українськими братами.

Українські вчені вельми цікавилися долею лемків. У 1905 р. тут працювала спеціальна експедиція Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка під керівництвом професора Ф. Вовка. Зібрано цінну колекцію (понад 400) пам'яток етнографії. У звіті експедиції вказано, що ці пам'ятки є переконливим свідченням належності лемків до українського народу [8].

Тричі (1911—1913 рр.) побував на Лемківщині видатний український вчений Ф. Колесса, записавши тут тексти й мелодії понад 800 народних пісень. У передмові до збірника він писав: «Лемківський музичний діалект виявляє в своїх основах і типових формах безсумнівну приналежність до українського матірного пня й нерозривну спільність із іншими українськими музичними діалектами» [9].

Багатовікову єдність українського народу намагалися порушити й розірвати так звані москвофіли, навколо яких об'єдналися реакційні поміщицько-клерикальні сили східної Галичини. Проводячи думку про існування єдиного «панруського» народу від Карпат до Камчатки [10], москвофіли заперечували право українського народу на національне існування, повторювали за міністром внутрішніх справ царської Росії П. Валуєвим, що «ніякої окремої малоросійської мови не було, немає і бути не може», намагалися ввести цілком штучну мову — «язичіє».

Проти реакційної суті москвофілів ще в XIX ст. виступали М. Чернишевський, І. Франко, М. Павлик та інші передові діячі вітчизняної науки і культури, викриваючи їх як ворогів українського народу, слуг російського царизму та агентів австрійської монархії. Нищівну критику москвофілам дав В. І. Ленін у праці «Як поєднують прислужництво реакції з грою в демократію», вказавши, що вони були підкуплені однією з найреакційніших російських партій — партією кріпосників Пуришкевичів і К°, очолюваною царизмом, яка «інтригувала давно і в Галичині і у Вірменії та ін., не шкодуючи мільйонів на підкупи «москвофілів» [11].

[5] Тези про 300-річчя возз'єднання України з Росією», К., 1954, стор. 9.

[6] «Історія України в документах і матеріалах», т. III, К., 1941, стор. 154.

[7] L. Kubala, Szkice historyczne, I,Варшава, 1923, стор. 204.

[8] Центральний державний історичний архів у Львові (далі — ЦДІАЛ), ф. 309, оп. I, спр. 82.

[9] Др. Ф. Колесса, Народні пісні з Галицької Лемківщини. — «Етнографічний збірник», т. 39—40, Львів, 1929, стор. V.

[10] Історія Української РСР, т. I, К., 1967, стор. 485—486.

[11] В. І. Ленін, Твори, т. 21, стор. 229—230.

Москвофіли виступили рішучими противниками Жовтневої революції і Радянської влади. Після розпаду Австро-Угорщини їхній вплив у Східній Галичині підупав. Слуги царизму та австро-угорської монархії обрали для своїх дальших «експериментів» Лемківщину та Закарпаття.

У травні 1919 року в Ужгороді зібралися москвофільські діячі для обговорення проблеми створення «Центральної руської народної ради» і проголошення «самостійної» «Карпатской Руси». До революції москвофіли дотримувалися думки, що всі українці — це «російське плем'я з зіпсутим наріччям». Жовтнева революція розв'язала національну проблему на Україні. І щоб відмежувати лемків від українського народу, учасники віча проголосили тезу: «Лемки становлять окрему народну одиницю географічно, етнографічно і язиково, мова лемків не українська, а карпато-руська» [12].

Ідею «Карпатской Руси» підхопили москвофіли на еміграції, переважно вихідці з Лемківщини. У 1922 р. вони створили спеціальний «Лемковский комітет» з його органом — місячником «Лемко».

«Руський чоловік (лемко — *І. К.*),— пишеться у настанові видавців «Лемка» до читачів,— може погодитися з поляком, німцем як рівний з рівним. Але ніколи не можемо ми погодитися з українцями...» [13] Коментарі, як кажуть, зайві.

Прихильно поставився до політики москвофільських недобитків уряд буржуазної Польщі, в інтересах якого було підірвати єдність українського народу. У листі шкільного куратора Собінського до староства у Львові від 12 лютого 1924 р. читаємо: «Прийняття терміну «український» польським урядом було б санкцією стремління русинів до з'єднання з Радянською Україною, і, по-друге, уряд зрадив би ту частину дружнього нам руського суспільства, яка назву «український» рішуче відкидає» [14].

Користуючись такою увагою з боку польської буржуазії, москвофіли поспішили внести у польський сейм «протест» проти назви «український» [15]. Вони надіслали листа навіть римському папі: «У Галичині живе руське плем'я. Таким руським плем'ям є й лемки. Тільки в час війни австрійці принесли для руського народу в Австрії нову назву «український» [16].

Політику польської буржуазії щодо підтримки москвофільських ідей тверезо оцінила українська парламентська репрезентація у «Меморіалі про тяжке політичне, культурне і релігійне становище Лемківщини»: «Польща не визнає єдності українського народу і використовує особливості лемків, щоб відокремити їх в т. зв. «окрему народність» і швидше полонізувати» [17]. Ще у 1932 р. польські шкільні інспектори заявили, що лемки не мають нічого спільного з українцями. В 1932 — 1933 рр. увільнено від праці всіх українських вчителів у повітах Новий Санч, Горлиці, Ясло та замінено їх польськими. Польська преса виступила з доводами, що діалект лемків є польським, а лемки — етнографічна група польського народу [18].

Цю «ідею» почали широко популяризувати та «обгрунтовувати» реакціонери всіх мастей. У рукописному трактаті «Lemkówszczyzna» ксьондз Войтисяк висловив обурення на адресу українців з приводу «незаконного привласнення лемків», які, мовляв, «зовсім не українці», а тому «немає жодних підстав зараховувати польське плем'я лемків до

[12] «Історія Карпатской Руси», Нью-Йорк, 1938, стор. 204.
[13] «Лемко», Нью-Йорк, січень 1928 р.
[14] ЦДІАЛ, ф. І, оп. 52, спр. 185.
[15] Там же, ф. 201, оп. 2, спр. 185, арк. 12—14.
[16] Там же, ф. 129, оп. 3, спр. 163, арк. 6—7.
[17] Там же, ф. 201, оп. 4-б, спр. 2868.
[18] «Kurjer Krakówski», 1933, № 143, 160.

народів східнослов'янських»[19]. Полонізація лемків, на думку Войтисяка, була б корисною «для польської політики і католицької церкви», а лемкам «дала б належну політичну орієнтацію і відпорність на пропаганду українську»[20].

Москвофілів не тішила така поспішність польської буржуазії та римокатолицького духовенства у справі полонізації лемків. Ще більше боялися вони проникнення на Лемківщину прогресивних ідей з Галичини і Радянської України.

Щоб остаточно відмежувати Лемківщину від східної Галичини, москвофіли сприяли створенню у 1934 р. Ватіканом і польським буржуазним урядом окремого «апостольського адміністративного центру» для Лемківщини, що став душителем революційного руху та прагнень українського населення Прикарпаття до возз'єднання з Радянською Україною.

Перший «апостольський адміністратор» Василь Масцюх у листі до митрополита уніатської церкви А. Шептицького благав негайної допомоги у боротьбі проти комуністичних осередків на Прикарпатті, які «спричиняють замішання і здійснюють диявольську роботу»[21]. В іншому документі він писав: «При допомозі упавших людей — комуністів, які ширять безбожництво, диявол хоче допровадити до революції»[22]. Ворог соціалістичної революції, Масцюх нацьковував лемків проти Радянської України, закликав ненавидіти «так званих українців», які «є зрадниками, бо пішли на службу одвічному ворогові Руси і слов'янства — більшовизму»[23].

Зміст політики москвофілів на Закарпатті розкрив відомий революціонер Олекса Борканюк у промові на з'їзді товариства «Просвіта» 17 жовтня 1937 р. Сказавши, що на Закарпатті є ще люди, які заперечують існування українського народу, і спростувавши «доводи» москвофілів, ніби самі росіяни дотримуються думки, що на Закарпатті живуть не українці, він підкреслив: «Російський народ найкраще виявив своє ставлення до українського питання тим, що допоміг українським трудящим визволитись з-під російського царизму та створити свою соціалістичну батьківщину — Радянську Україну»[24].

Політику москвофілів використали німецько-фашистські окупанти. У таємному меморіалі до Гітлера Гімлер стверджував, що для проведення «расової селекції» (винародовлення) на Сході слід культивувати серед українців якнайбільше окремих «націй»: «русинів», «малоросів», «карпатоgeросів», «лемків», «бойків», «гуцулів» тощо, нацьковувати їх одну на одну, щоб вони взаємно знищувались. На думку Гімлера, за 15—20 років у такий спосіб можна було б остаточно ліквідувати навіть поняття «український народ»[25].

Проте лемки не підкорилися окупантам. Разом з радянськими та польськими партизанами вони боролися за визволення рідного краю. Лемківська молодь вступала до Радянської Армії, щоб вести антифашистську боротьбу.

Після закінчення другої світової війни відбувся обмін населенням між Польською Народною Республікою і Радянським Союзом, внаслідок якого частина лемків переселилась на Радянську Україну, а частина залишилась у Польщі.

[19] ЦДІАЛ, ф. 201, оп. 4-б, спр. 2868.
[20] Там же.
[21] ЦДІАЛ, ф. 201, оп. 1-а, спр. 3437, арк. 2.
[22] «Вісті апостольської адміністрації Лемківщини», 1937, ч. 12.
[23] ЦДІАЛ, ф. 309, оп. 1, спр. 1644, арк. 9.
[24] І. Гранчак, Олекса Борканюк — полум'яний борець за визволення трудящих Закарпаття, К., 1956, стор. 73; «Карпатська правда», 1937, 24 жовтня.
[25] «Наше слово», Варшава, 1957, № 16.

Лемки, які залишилися на території Польської Народної Республіки, разом з польським народом успішно будують соціалізм. Заходами Українського суспільно-культурного товариства у соціалістичній Польщі розвивається культура українців, зокрема лемків. Про їхній побут повсякчас інформує «Лемківська сторінка» — додаток української газети «Наше слово».

На Радянську Україну в 1945—1946 рр. добровільно переселилась більша частина лемків. Здійснилася віковічна мрія українських верховинців — гуцулів, бойків, лемків — жити спільно з усім українським народом.

За порівняно короткий час відбулися величезні соціалістичні зміни в економіці, культурі й побуті українського населення Карпат. Зокрема, серед лемків є тепер передовики народного господарства (Герої Соціалістичної Праці М. Заяць і М. Гутей), учені (доктори наук — А. Гнатишак, В. Кітик, кандидати наук — Л. Олесневич, В. Масляк та ін.), педагоги, лікарі. З Лемківщини походить відомий письменник Дмитро Бедзик — автор роману про життя лемків «Украдені гори».

Небувалого розвитку досягло на Україні мистецтво лемківської різьби на дереві. Далеко за межами республіки відомі роботи заслуженого діяча мистецтв УРСР скульптора В. Одрехівського.

Видавництва «Мистецтво», «Музична Україна» випустили чимало збірників лемківських пісень. Лемківські співанки постійно популяризує республіканське та Львівське обласне радіо, Львівська студія телебачення, Лемківський народний хор з Лошнева на Тернопільщині, відомі співачки сестри Байко та численні ансамблі і гуртки художньої самодіяльності.

Але успіхи лемків на Україні чомусь дратують заокеанських «благодійників», які відцуралися рідної матері.

Ще у 1931 р. група емігрантів москвофільського напрямку створила у США об'єднання «Лемко-Союз» із газеткою «Карпатска Русь», яка культивує серед заокеанських лемків шкідливий сепаратизм, відокремленість від українського народу. Навіть «мова» газети нічого спільного не має з говіркою лемків, а є штучним «язичієм». Ось що пише в «Карпатской Русі» один з керівників «Лемко-Союзу» пан Кичура: «Совіти на руку націстам усього світу примушують наших людей (лемків — *І. К.*) бути українцями, а не русинами... Там (на Радянській Україні — *І. К*) немає свободи для нашого народу...[26].

Не хочеться далі цитувати «відкриттів» пана Кичури, якому явно невистачає пристойності. Звісно, лемків ніхто не змушував називати себе так або інакше. Вони найкраще знають, якої матері діти.

Наш народ гостинно ставиться до тих, хто відвідує Радянську Україну. Щиро зустріли українці і делегацію «Лемко-Союзу». Щоб ці стосунки і надалі залишилися дружніми, видавцям «Карпатской Русі» і керівникам «Лемко-Союзу» пора задуматися над оцінкою історії та культури українців — одного з найбільших слов'янських народів, який посідає почесне місце серед соціалістичних націй Радянського Союзу.

Львів

[26] С. Кичура, С братской любовью...— «Карпатска Русь», 1967, № 10.

АНДРІЙ БОНДАРЕНКО

НАД РУКОПИСОМ «ЗАПИСОК О ЮЖНОЙ РУСИ»

Двотомний фольклорно-етнографічний збірник «Записки о Южной Руси» (1856—1857), упорядкований і виданий П. О. Кулішем, був помітним явищем у культурному житті України другої половини XIX ст.; він не втратив своєї наукової значимості й до наших днів.

Цього року минає 150 років від дня народження П. О. Куліша (8.VIII 1819—14.II 1897). Як відомо, він замолоду іноді активно спілкувався з прогресивними діячами української культури, але пізніше перейшов на реакційні буржуазно-націоналістичні позиції. Однак усе реакційне в його спадщині не повинно закривати від нас, як справедливо зауважує професор І. І. Пільгук у вступній статті до щойно виданої збірки творів письменника, те «історично прогресивне, що зробив Куліш як у галузі оригінальної художньої літератури, так і на полі культурно-науковім, скажімо, в галузі фольклористики й етнографії, в розвитку мови, у видавничій справі» [1].

Не ставлячи перед собою завдання загальної оцінки глибоко суперечливої творчості та суспільно-політичних поглядів Куліша, зупинимося лише на його фольклорно-етнографічній діяльності раннього періоду, коли він, зокрема, готував до видання свій відомий збірник.

Уважне вивчення «Записок о Южной Руси» багатьма письменниками і вченими пояснюється як цінністю і новизною опублікованого тут фольклорно-етнографічного матеріалу, так і оригінальним способом його подачі. Разом з тим вивчення «Записок о Южной Руси» поставило перед фольклористикою чимало складних проблем. Деякі з них, що турбували вчених понад сто років, залишилися нез'ясованими й досі. Але, як нещодавно виявилося, відповідь на ряд питань, пов'язаних з вивченням «Записок» можна знайти, уважно ознайомившись з рукописним варіантом цього збірника. Дана стаття і є результатом безпосереднього вивчення рукописного варіанта знайденої збірки [2].

Незважаючи на деякі недоліки, «Записки о Южной Руси» високо оцінили Т. Шевченко, І. Франко, М. Костомаров, О. Пипін, а також М. Рильський. Згадаймо відгук Т. Шевченка, який у листі до Я. Кухаренка з Новопетровського укріплення (22 квітня 1957 р.) писав, що це «дуже розумна і щира книга», в котрій «живо вилитий і кобзар, і гетьман, і запорожець, і гайдамака, і вся старожитна наша Україна як на долоні показана». Висловлюючи подяку Кулішеві, Т. Шевченко писав до М. Лазаревського, що це справді «алмазний подарок», а в листі до А. Маркевича висловлює захоплення від прочитаного першого тома: «Такої книги, як «Записки о Южной Руси», я ще зроду не читав. Та й не було ще такого добра в руській літературі. Спасибі йому (П. Кулішу — *А. Б.*), він мене наче на крилах переніс в нашу Україну і посадив меж старими сліпими товаришами-кобзарями» [3].

Порівняно з іншими фольклорними збірниками новим у «Записках о Южной Руси» було те, що тут надруковані не лише фольклорні твори, а й опис середовища, в якому вони побутують. Широкі коментарі та примітки П. Куліша до опублікованих творів (хоч подекуди й не досить переконливі) допомагали читачам глибше збагнути специфічні особливості живого фольклорного процесу на Україні. Ось чому Т. Шевченко

[1] Пантелеймон Куліш, Вибрані твори, К., 1969, стор. 3.

[2] Збірка в рукопису має назву «Этнографические записки о Южной Руси». Зберігається у фондах Чернігівської картинної галереї. Висловлюю подяку Л. Й. Коцюбі за вказівку на цей рукопис.

[3] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів у шести томах, т. 6, К., 1963, стор. 154, 155, 157.

як найкращий знавець фольклорно-етнографічної України не міг не помітити, що «Куліш тут свого нічого не додав, а тільки записав те, що чув од сліпих кобзарів, а тим самим і книга його вийшла добра, щира і розумна» [4].

Незабаром після виходу в світ I тома «Записок о Южной Руси» М. Костомаров надрукував в «Отечественных Записках» (1857) досить велику позитивну рецензію. Звернувши увагу на важливе історико-пізнавальне й художнє значення опублікованого матеріалу, вчений вказав на своєрідність збірника: народна поезія надрукована в такій формі, в якій вона «передається із уст в уста, із покоління в покоління», а живий виклад фольклорних творів «знайомить нас з потоком народної мови, способом вислову і з усіма відтінками народної говірки». Розглядаючи народні перекази та легенди про Коліївщину, М. Костомаров справедливо зауважив, що «в них містяться такі деталі, які послужать не зайвим матеріалом для історика, коли його метою буде не один виклад подій, а й характерні відтінки, що дають фактам життя, думку і значення» [5].

Відомий дослідник фольклористики та етнографії східнослов'янських народів акад. О. Пипін високо оцінив «Записки о Южной Руси» як незвичайне явище у фольклорно-видавничій практиці. Це був не учений трактат,— відзначає він,— не «голий» збірник народної поезії, а нова своєрідна форма фольклорно-етнографічного дослідження. Видавець вводив читача в «самий процес етнографічного спостереження... знайомив із самими обставинами, з тими людьми, в середовищі яких він підслухав ці сказання» [6]. На відміну від попередніх фольклорних збірок у «Записках» народна поезія була живими квітами, не відірваними від свого коріння, а зовсім навпаки: перед читачем розкрито цілі етнографічні картини, показано живі деталі в характері й уявленнях творців і носіїв народної поезії. П. Куліш намагався збагнути морально-психологічний стан носіїв фольклору, бо характер народнопоетичних творів можна зрозуміти тільки у зв'язку з умовами, в яких вони народжуються і зберігаються, «в оточенні живих людей, яким вони належать» [7].

У ранній період своєї етнографічної діяльності Куліш дивився на народну поезію очима прогресивного романтика; як і попередні видавці фольклорних збірок, у піснях і думах він бачив найбільші поетичні скарби людського серця, а сам український народ уявлявся йому живим пам'ятником старовини, що більше ніж будь-який мистецький твір розповідає нам про своє далеке минуле. Віддаючи перевагу пісням і думам перед народною прозою, він, однак, високо цінував легенди як «щиросердечний вияв думок і поглядів народу на його власну історію» [8].

Збудником його фольклорно-етнографічної діяльності були, як зізнавався сам Куліш, «чиста любов до людини в її простому сільському житті, а тоді вже — наукові спонукання» [9].

Не може бути сумніву в тому, що тоді Куліш перебував під благотворним впливом Т. Шевченка, і це досить помітно на листуванні та фольклорно-етнографічній діяльності видавця «Записок о Южной Руси». У листі до М. Костомарова Куліш писав: «Вы говорите, что можно писать на этом языке только мужицкие повести. Но у Вас перед глазами Шевченко, который выражает на этом языке и псалм Давида, и чувства, достойные уст самого высшего общества». Відмовитися від праці на

[4] Тарас Шевченко, Повне зібрання творів у шести томах, т. 6, К., 1963, стор. 154.
[5] Етнографічні писання Костомарова, 1930, стор. 243, 267.
[6] А. Н. Пыпин, История русской этнографии, т. III, стор. 194.
[7] «Записки о Южной Руси», т. I, 1856, стор. 235.
[8] Там же, стор. 121.
[9] Там же, стор. 234.

користь культури і прогресу свого напівосвіченого народу тільки тому, що ми не маємо своїх «Периклов, Сократов, Наполеонов — верх безрассудства» [10]. Наша писемна література, усі великі й малі таланти, правильно зауважував Куліш, виростають з народної поезії, походять від своїх кобзарів-рапсодів у такій самій мірі, як грецькі письменники, що вели свою родословну від Гомера. Але художня література, ідучи вперед відповідно до законів «суспільного розвитку, ввібрала в себе нові сторони життя» [11].

Куліш правильно розумів, що джерелом для творчості справжнього письменника має бути народна поезія. І пізніше, в передмові до альманаху «Хата», він чітко визначає, що «тільки одна народна поезія для його (Т. Шевченка — *А. Б.*) і для всіх нас стоїть за віковічний взір» [12]. Разом з тим Куліш вимагав від письменників дотримуватися етнографічної достовірності у своїх творах, під якою він розумів не зовнішнє побутописання, а вищий принцип «національної достовірності, точніше — з погляду етнографічної правди національного характеру» [13]. Такий погляд Куліша на взаємини народної поезії і писемної літератури мав прогресивний характер. Однак і в ранній романтичний період діяльності уже були помітні суперечності у судженнях Куліша, що позначилося певною мірою і на «Записках о Южной Руси». Т. Шевченко, перший і найбільший цінитель «Записок о Южной Руси», не міг не помітити значних недоліків збірника [14]. Істотним недоліком «Записок о Южной Руси» було те, що думку поодиноких людей, з уст яких записано фольклорні твори, Куліш намагався інтерпретувати як загальнонародну незаперечну істину; особливо це позначається в характеристиці переказів про Коліївщину та у ставленні окремих оповідачів до гайдамаків.

О. Пипін перший звернув увагу на те, що в «Записках о Южной Руси» Куліш досить легко і самовпевнено вирішував складні наукові питання; там, де потрібні були переконливі факти і критичний аналіз їх, він часто обмежувався особистим переконанням, чому й висновки його нерідко звучали апріорно. Не розпізнав він і окремих «творів» не народного походження, надрукувавши фальшовану «Думу — сказание о морском походе старшого князя-язычника в христианскую землю».

Не був також цілком непогрішним видавець «Записок» при збиранні та друкуванні народної поезії, хоч він неодноразово засвідчував свою точність і наукову пунктуальність при записах і публікаціях фольклорних творів. У передмові до І тома він писав, наприклад, що народнопоетичні твори друкуються в такому самому вигляді, в якому вони передаються з покоління в покоління [15]. У листі до С. Аксакова Куліш зазначав, що до коректури «Записок» він ставиться як до святого письма [16].

А чи насправді П. Куліш був таким бездоганним? Виявляється, що ні. Показовими щодо цього можуть бути його слова в передмові до фольклорного збірника народної прози, впорядкованого ним для друку в «Чтениях в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете» 1847 р. [17]. Тут вперше зізнався

[10] «За сто літ», кн. II, К., 1928, стор. 53—54.

[11] «Записки о Южной Руси», 1856, т. I, стор. 181—182.

[12] «Хата», СПб, 1860, стор. X.

[13] М. Д. Бернштейн, Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст., К., 1959, стор. 92.

[14] Див. Тарас Шевченко, т. 5, стор. 20.

[15] Див. «Записки о Южной Руси», стор. VI.

[16] «Киевская старина», 1901, т. VI, стор. 350.

[17] Збірник «Украинскія народныя преданія. Собрал П. Кулеш, Книга первая» (1847) був надрукований для «Чтений в императорском обществе истории и древностей российских». Але з невідомих причин цей збірник не потрапив до книги, в яку він планувався, і пролежав (надрукований) в архіві понад 40 років. Лише в 1893 р. збірник Куліша побачив світ у «Чтениях в императорском обществе истории и древностей российских» (1893, кн. I, Материалы историко-литературные, стор. 1—90).

П. Куліш і про своє намагання бути максимально точним при записах народнопісенної творчості, і про свої «поправки» народної прози, з приводу чого він висловив своє розкаяння.

У науковій літературі вже ставилося питання про характер і міру втручання П. Куліша в тексти народних творів. У невеликій статті «До літературної історії Кулішевих «Записок о Южной Руси» А. Лобода зробив спробу зіставити цей збірник з «Украинскими народними преданиями». І хоч А. Лобода й не звернув увагу на ряд істотних відмін у цих двох виданнях, але помітив, що в «Записках о Южной Руси» наявні не тільки відмінності правописного характеру, а й більш істотні: перестановка і зміна слів, пропуски і дописування цілих речень. Зауваживши, що П. Куліш «був точний у передаванні своїх джерел», А. Лобода мав цілковиту підставу сказати, що окремі зміни в «Записках» були зроблені з огляду на цензуру (заміна слова «попадя» на «паламарку» тощо), а інші — «залежали цілком уже од самого Куліша»[18]. Більше нічого не сказав, та й не міг сказати, учений, бо, не маючи рукописного варіанту «Записок о Южной Руси», не можна було з певністю твердити, що ж саме тут залежало «цілком уже од самого Куліша»?

Тільки рукописний збірник «Записок о Южной Руси» дає змогу з'ясувати цілий ряд таких і подібних питань, на які не можна було і відповісти раніше. При зіставленні друкованого тексту з рукописним оригіналом впадають в око подекуди досить значні текстуальні відмінності: багаторазові втручання в тексти фольклорних творів і навіть у пояснення та висновки самого упорядника. Про причини і характер зовнішніх втручань у текст рукопису, що здійснювалися переважно всупереч бажанням упорядника збірника, буде мова нижче.

Рукопис має і дещо інший заголовок, ніж надрукована книга «Этнографические записки о Южной Руси П. Кулеша (том первый)». У рукопису відсутня передмова видавця (стор. V—IX); зміст перенесено на кінець тома; відсутній російський переклад фольклорних творів. Рукописний збірник об'єднує повністю матеріал першого і великий розділ другого тома («Сказки и сказочники»). Великий переплетений том складається з 358 аркушів середнього формату.

У рукопису знаходимо досить цінні уривки невідомого ще варіанту думи про «Івася Коновченка» та не менш цікаві пояснення їх видавця. Ось запис Куліша, що передує згаданим уривкам думи: «В памяти Архипа (Никоненка — *А. Б.*) сохранились отрывки известной думы об Иване Вдовиченке Коновченке, которую он изучал, как видно, по прекрасному варианту. Я тщательно записал эти отрывки и помещаю здесь те места из них, которыя заключают в себе почему-либо интересные слова и выражения» (аркуш 35—36).

Справді, двічі записані Кулішем з уст Архипа Никоненка уривки думи «Івась Коновченко» мають значний науковий інтерес не тільки окремими «словами і виразами». Коли розставити уривки дворазових записів Куліша в сюжетній послідовності, то вони матимуть вигляд майже завершеного досить оригінального твору.

При першому слуханні кобзаря він записав такі початкові рядки думи:

То в п'ятницю рано полковник корсунський листи засилає:
— Котрі п'яниці, котрі костирники, не хочете в кості програвати,
По броварах, по винницях валятись,
Ідіть до мене в охотне військо погуляти,
Щастя молодецького спробувати (аркуш 36).

[18] Андрій Лобода, До літературної історії Кулішевих «Записок о Южной Руси». — «Записки історико-філологічного відділу УАН», кн. II—III, К., 1923, стор. 111. 115.

Полковник закликає народні низи вступати до охотного війська, вказуючи на потребу «молодецького щастя» пошукати. Побачивши на ринку козацькі корогви, Коновченко висловлює матері свої сумніви і бажання:

Ой одно мені, мати, звардлива
Ой за плугом борона та й не мила... (арк. 36).
Де на підпитку, де на під'їдку
Ой будуть з мене козаки насміхатися,
Гречкосієм, полежаєм називати (арк. 39).

Після втечі Івася в козацьке військо, скривджена мати-вдова говорить:

Щоб мої сльози на камінь не пали,
Щоб тебе на первій потребі покарали! (арк. 39).

Як і в інших варіантах думи, юний герой виявляє незвичайну мужність. Але на цей раз він характеризується не загальною цифрою переможеного супротивного війська, а кількістю здоланих лицарів з ворожого табору — «герцівників» і «мурзаків».

Двадцять герцівників порубав,
Шести мурзаків на арканах пов'язав (арк. 36).

Виділяється даний варіант думи від інших творів цієї групи тим, що в ньому відсутня релігійна мораль про загибель героя внаслідок покарання батьківської «молитви». Не згадується тут і захмілілий стан юнака, що було причиною його смерті за багатьма варіантами думи. Єдиною провиною Івася є те, що він «із козаків старих насміхається» і «кашу козацьку вивертає». (арк. 36). Відсутнє тут і зневажливе ставлення Коновченка до матері. Взагалі в даному варіанті юний лицар змальовується художніми засобами як цілком позитивний герой. Смерть його засмучує і самого полковника. Ховають Коновченка з козацькими почестями: «Із семип'ядного ружжя прогримали». А після втрати «такого козака... назад у городи уступали» (аркуш 37).

Але найяскравіше вимальовується образ героя в оповіді про сон. В жодному з відомих варіантів думи не знайдено такої сміливості і величної непідлеглості героя, як у даному. Тут відчувається незвичайний епічний подих героїчного епосу:

В городі Корсуні то сниться вдові Коновчисі сон
Чуден та й пречуден,
Дивен та й предивен:
Що бачця мій син Івась Коновченко сю ніч оженився,
І понимає собі жінку пишну та горду.
За білу ручку водить,
Ніякому пану, царю голови не склонить (арк. 37).

Оригінальними рисами змальована зустріч матір'ю козацького війська, її бентежне запитання про сина і алегорична відповідь козаків. Та ось наближення розв'язки:

У третій сотні полковник корсунський іде,
І коня Івася Коновченка веде.
Ой поводи порвані,
Потребеньки кріваві (арк. 37) [19].
. . . . [20]
Ой коня познаває,
До землі припадає,
. . . .
Хустки, рушники шитії козакам давала,
Усе заразом — і похорон і весілля отправляла (арк. 39).

[19] Это одно из тех мест, при котором голос Архипа начинал дрожать и тогда перерывался плачем. В другой раз он пел так:

Ой аркани порвані (Примітка Куліша.— *А. Б*).

[20] Крапки в тексті тут і нижче подано за рукописом.

Цілком оригінальною є і кінцівка твору: в ній відсутнє фінальне прославляння героя. Натомість — заспокоєння полковником матері недавнього «гречкосія», якій надаються козацькі привілеї за героїчні подвиги її сина, Івася Коновченка:

Сльози бідній удові утирає:
«Як ти на старому хлібі пробувала,
Так і будеш пробувати,
Ні отбутків не отбувати,
Ні дачі не давати» (арк. 38).

При цьому треба мати на увазі, що це не цілий твір, а тільки окремі його уривки, які привернули увагу видавця «цікавими словами і виразами» (арк. 35—36) [21].

Ще кілька уваг про співця даного твору. Від Архипа Никоненка Куліш записав п'ять із семи дум, які він знав, і детально розповів про важке життя співця. Та цього виявилося недостатньо для деяких дослідників, і вони поставили під сумнів саме існування такого кобзаря. Олена Пчілка вважала, що такого співця взагалі не було і що Куліш начебто приписав думи Остапа Вересая вигаданому Архипові Никоненку [22]. Подібні ж недовір'я, хоч і з деякими застереженнями, висловила і К. Грушевська, віднісши А. Никоненка до співців «сумнівної категорії» [23].

Нові дані про Архипа Никоненка, що ми їх знаходимо в рукопису «Этнографические записки о Южной Руси», можуть бути доказом того, що такий кобзар справді був, і з його уст Куліш записав п'ять дум та уривки шостої — про «Івася Коновченка». Ось яку характеристику А. Никоненка знаходимо в рукопису, яка чомусь не потрапила (як і багато іншого матеріалу) до друкованого першого тома «Записок о Южной Руси»: «При вторичном пении он вспоминал много стихов, которые почитал забытыми. Вероятно со временем я окончательно оживил бы эту думу («Івась Коновченко».— *А. Б.*) в его памяти. Бедный Архип, подобно многим другим кобзарям, перезабыл думы единственно от недостатка слушателей. Простонародье потеряло к ним вкус, а образованный наш класс, в массе своей, не достиг еще до того, чтобы понимать достоинства этих прекрасных обломков старинной народной словестности. Сберегу в своих «Записках» еще несколько стихов из архипова варианта, которые он вспоминал при вторичном пении» (арк. 38—39). Самий характер цього запису Куліша, як і доброзичливо-співчутливе ставлення до кобзаря, свідчать про те, що так можна говорити лише при живу людину, реального співця. Зіставляючи тексти дум А. Никоненка та О. Вересая можна легко помітити, що їх репертуар далеко не тотожній; на відміну від першого, другий з названих кобзарів не знав думи «Козак Голота», а думу про «Сестру та брата» він вивчив значно пізніше, бо з уст Вересая не записали цього твору ні Чубинський, ні Русов.

[21] Принагідно вкажемо на історичного Вдовиченка, який міг стати прообразом героя даної думи. У фольклористиці, здається, не було згадки про козацького полковника 50-х років XVII ст. Вдовиченка, котрого по-зрадницькому убив І. Виговський як свого політичного противника. У «Кратком историческом описании Малой России до 1765 года с дополнением о Запорожских козаках и приложениями...» говориться, зокрема, що, боронячи українські землі, «на сей страже находился полковник Вдовиченко с отрядом; он, увидев своего гетьмана, собрался надлежащую честь отдать, но Виговский (можно отгадать, что сего полководца подозревал и ему не верил) лишил его жизни. Войско, следовавшее за Виговским и предводимое Вдовиченком, увидев убитого храброго начальника безвинно, приступило к Виговскому спрашивать, по какой причине убит Вдовиченко, и на вопрос их Виговский открил свое намерение о предательстве Малой России поляками...».— «Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1848, кн. I, стор. 29.

[22] «Киевская старина», 1904, кн. II, стор. 215.

[23] Українські народні думи, т. I, К., 1927, стор. XX.

До цього слід додати, що крім Куліша, А. Никоненка знав ще й кобзар Крюковський [24]. Отже, намагання заперечити, чи поставити під сумнів саме існування А. Никоненка як народного співця не має підстав.

Переходимо до розгляду інших невідповідностей рукопису порівняно з друкованими «Записками о Южной Руси». У думі «Про пригнічення України рандарями» в друкованому тексті відсутні два останні рядки:

Отоді-то Хмельницький помер,
Та слава його козацька не вмре, не поляже (арк. 58).

Після цієї думи в рукопису знаходимо досить цікаву примітку, в якій упорядник виступає на захист українського народу і його мови від зневаги і незаслуженого приниження: «Малороссийский язык долго считали грубым языком, и малороссиянина, по недостатку этнографических сведений, привыкли изображать угрюмым хохлом, отпускающим только резкие, комические или суровые фразы. Основяненко (Квитка) и другие не успели еще разуверить в этом публику... Но вот стенография народной речи, обнаруживающая чисто идиллический характер жизни доброго поселянина. Скажу более, в старой Малороссии, в Малороссии 18 и начала 19 века, существовал общественный разговор с образцовыми, общеусвоенными оборотами для выражения любезности, учтивости, общительности. Но, к сожалению, у нас не было тогда зыскателей, которые бы предохранили этот разговор от забвения...» (арк. 62—63).

Хоч рукописний збірник не є цензурним примірником, але посереднім доказом того, що вилучений при друкуванні матеріал — наслідок втручання цензури, є пошматована строфа сатиричної пісні про Потьомкіна. На 67 сторінці першого тома читаємо:

Ой Потемкін генерал
Много війська потеряв...

А в рукопису знаходимо ще два цікавих рядки:

Ой як же він потеряв?
— У картушки проіграл (арк. 64).

Такі рядки могла викреслити тільки цензура. Отже, Куліш намагався бути (хоч до певної міри) точним у своїх записах фольклорних творів, але цензура невблаганно калічила їх.

Є в рукопису і такі відміни, які важко пояснити цензурним втручанням, чи намаганням видавця вдосконалити свій текст. Справді, чому випустив Куліш своє цікаве міркування стосовно часу створення думи про Наливайка? Адже питання про період виникнення того чи іншого твору героїчного епосу має особливо важливе значення. Ось ті рядки з рукопису, яких ми не знаходимо в друкові:

«В думе о Чигиринской победе Наливайка есть стих, указывающий на то, что она была сложена в момент торжества и что создание шаткости положения Наливайка заставило бандуриста предчувствовать какие-то бедствия в будущем:

«Буде й нам лихо, як зозуля кувала». И этим удостоверяет нам, что короткое гетманство Наливайка не было для него прошедшим. Может быть, даже сам он находился в козацком войске, в то время, когда ляхи

Через Білу річку переход великий мали,
Мости мостили,
Греблі гатили,
Кілля забивали,
Лозину да дряницю клали... (арк. 179).

[24] Див. «Киевская старина», 1882, кн. XII, стор. 485.

Нелегко також пояснити і причину різночитання про значення бандури. У рукопису читаємо: «Итак, в первые времена козацкого лыцарства бандура была вещью очень обычною, иначе она бы не была названа в думе подорожною и не упоминалась бы рядом с люлькою» (арк. 190). Надруковано надзвичайно коротко: «... бандура была не случайною вещью у воина...» (стор. 188).

Просте зіставлення двох речень показує, що в першому випадку висловлюється піднесено захоплююча думка про козацьке лицарство і невіддільність від нього бандури, тоді як в другому — йдеться про музикальний інструмент ніби між іншим, як про невипадкову річ. Відсутні тут і «часи козацького лицарства», а натомість бачимо вже звичайного «воїна».

Після цієї думи («Про смерть козака-бандуриста») в рукопису знову зустрічаємо (відсутній в друкові) досить важливий текст Куліша про можливий час виникнення даного твору: «Думу эту надобно отнести к первым временам козачества, когда средоточием малороссийской национальности была Сич-маты или поля (как называлось вообще Запорожье) и когда с одной стороны наши лыцари отражали напор неверных татар на христианские земли, а с другой,— боролись за свое существование с деспотизмом польских магнатов. Все думы времен Хмельницкого имеют своєю почвою города или собственно Украину, и не говорят ничего о вражде к татарам, которые в те времена были союзниками козаков. Все после Хмельницкого сложенные думы так сильно проникнуты духом партий, что ни один бандурист не мог бы сложить пятидесяти стихов, не упомянув в них ни об одном из лиц, под знаменами которых действовали тогда раздробленные интересы Малороссии. У ней казаки представляют еще единство, которого последним и самим крепким узлом был Богдан Хмельницкий. Она (дума «Про смерть козака-бандуриста» — *А. Б.*) современна какому-нибудь Сулыме, когда козаки

Ляхам себе в обіду не давали,
Тільки литвинам свою шаблю казали,
То литвини неминучи втікали...
З городищ татар, мов курчат із хлівів, виганяли,
Та й ні про що не дбали (арк. 190—191).

У думі «Про смерть козака-бандуриста», у звертанні кобзаря до бандури говориться, що вона «пригоди не дознала» [25], тоді як у рукопису точніше — козацька бандура «пригоди видала» (арк. 209).

Рукопис збірника допомагає з'ясувати ряд питань щодо «зведеного варіанту» чи «доповненої думи про Ганжу Андибера». Опубліковану у збірнику Метлинського думу А. Шута і А. Бешка Куліш доповнив варіантом кобзаря Ригоренка, що його записав М. Неговський. Віддаючи перевагу останньому варіантові, Куліш вказує і на слабкий бік думи Ригоренка, в якій ніби втрачена провідна ідея — «ворожнеча військової черні з дуками» [26]. Але чи справді це так?

На думку упорядника «Записок о Южной Руси», цінність обох варіантів думи полягає лише в їх «сукупності». Не вважаючи за велике зло антинаукову практику поєднання двох варіантів твору, Куліш доповнює думу, записану від А. Шута «кращими місцями» із варіанту Ригоренка. А замість того, щоб повністю надрукувати справді цікавий варіант, від подає в «Приложениях» до першого тома лише частини, що не ввійшли в «доповнення думи Андрія Шута», щоб не «приховати від читача усіх відмінностей цього списку» [27]. Цю саму думку має стверд-

[25] «Записки о Южной Руси», т. I, стор. 199.
[26] Там же, т. I, стор. 200—209.
[27] «Записки о Южной Руси», стор. 200.

3—228

жувати і приписка-заголовок у «Приложениях»: «Места из думы Ригоренка о Феське Дендебере, не вошедшие в дополнение думы Андрея Шута о том же герое» [28].

А що говорить рукописний збірник з цього приводу? Передусім тут слід мати на увазі, що тільки половина збірника переписана рукою Куліша. Невідомий інший переписувач (можливо, Ганна Барвінок) був досить неуважним, бо замість того, щоб спершу переписати думу Андрія Шута, як говориться у надрукованій примітці Куліша, він розпочав інший, невідомий досі варіант тієї самої думи. А через тридцять рядків переписувач ніби спохватившись, чи згадавши про думу Андрія Шута, нижче повністю переписує її із збірника Метлинського «Народные южнорусские песни». Роблячи дослівну копію думи про «Хвеська Ганжу Андибера» із цього збірника, переписувач двічі вставив у контекст даного твору назву рубрики, під якою він був надрукований: «От унії до Хмельницького» (аркуші 213 і 216). Ясна річ, що це наслідок неуважності переписувача, якої б не міг припустити сам Куліш.

Чий же варіант думи поданий у рукопису (без вставленої думи А. Шута)? До заголовку твору «Дума о Феське Дендебере» (Андибере — *А. Б.*) Куліш додає примітку, якої не знаходимо у друкованому тексті: «Для полноты впечатления и цельности образа советую читателю прочитать сперва прилагаемую здесь думу Андрея Шута о том же герое» (арк. 210).

На перший погляд, подана нижче дума і є варіантом А. Шута. Але таке припущення було б цілком помилковим, бо примітка Куліша адресована не до розпочатої думи, а до вставленої в її контекст думи А. Шута із збірника Метлинського. Впадає в око і те, що герой думи іменується не Фесько Андибера, як у друкованому варіанті А. Шута, а Фесько Дендеберя, як у друкованому в «Приложениях» варіанті Ригоренка. Інакше ніж у А. Шута називаються і дуки-срібляники у недрукованому варіанті. Події, про які розповідається в цьому варіанті, відбуваються не на традиційному Килиїмському полі, а в Черкасах, і навіть герой думи іменується гетьманом Черкаським. Та й сам стиль недрукованого варіанту і надрукованих частин думи Ригоренка у «Приложениях» досить близький. Все це може бути незаперечним доказом того, що недрукований варіант є думою Ригоренка. Це стверджує і Куліш; після подачі тексту твору він зауважує: «В думе Ригоренка, сейчас нами читанной, Ганжа Андибер написан еще смелее, нежели у Андрея Шута» (арк. 223).

А як пояснити значну відмінність друкованого збірника від рукописного? Чому в даному випадку Куліш змушений відступити від рукопису, відмовившись від повного тексту варіанту думи Ригоренка, котрий, виявляється, «написаний ще сміливіше, ніж у Андрія Шута»? Чому він став на невдячний шлях компіляції, надрукувавши доповнену думу А. Шута, а з варіанту Ригоренка вмістив лише частину твору, та й то в додатку? Не відомо також, чому упорядник збірника випустив і свою досить влучну характеристику варіанту думи Ригоренка. Відповідь на ці й подібні питання міг би дати цензурний примірник «Записок о Южной Руси», якого не пощастило відшукати.

Зіставлення рукописного тексту з друкованими показує, що доповненим варіантом швидше можна вважати другий, а не перший; справді із 188 рядків думи, надрукованої у «Записках о Южной Руси», на варіант А. Шута припадає 89, а Ригоренка — 99 рядків. Правда, заспів і кінцівка твору та імена дуків узяті з варіанту першого із цих двох співців. Недрукований рукописний варіант думи Ригоренка складається із 192 рядків, але він був майже повністю опублікований: перша частина його була надрукована як доповнення думи А. Шута (99 рядків), а

[28] «Записки о Южной Руси», стор. 319.

друга — у «Приложениях» (76 рядків). І лише більша частина заспіву (близько 20 рядків) залишається неопублікованою. Отже, видавець не викреслив думу Ригоренка, а зберіг її у своїх «Записках», хоч і в пошматованому вигляді. Створюючи думу з двох варіантів, Куліш уважно відібрав кращі місця і уміло розмістив їх за логічною послідовністю зображуваних подій. Так, після перших чотирьох рядків заспіву з думи А. Шута додається два рядки з варіанту Ригоренка, а потім — восьмирядковий період першого співця, після чого нове чергування по кілька десятків рядків з кожного варіанту твору. Закінчується компіляція найкращим уривком з думи А. Шута. Куліш мав цілковиту підставу сказати, що один варіант ніби доповнював другий, хоч з наукового погляду такий підхід не витримує критики.

У рукопису знаходимо цікаву характеристику думи Ригоренка. Міркування Куліша не позбавлені наукової спостережливості і розуміння соціальної гостроти конфлікту. Слушними є також його зауваження з приводу невідповідності фінальної частини твору його провідній ідеї: «Вероятно позднейшие слепцы потеряли из виду главную мысль рапсодии», перетворивши героя в бездумного весельчака-гуляку (арк. 222). Справді, у варіанті думи Ригоренка помітне поєднання двох ідейно-тематичних ліній, які не можна ототожнювати.

Образ Ганжі Андибера в інтерпретації кобзаря Ригоренка уявляється Кулішеві як велична гордовита постать з елементами комізму і своєрідними рисами характеру. Козак-нетяга «исполнен гордого комизма». Навіть буйство переодягненого гетьмана перед зарозумілими дуками уявляється йому цілком природним і художньо вмотивованим: «Живость грубая, но она идет в общий тон эпоса и очень наглядно представляется воображению разгул великана, который едва помещается в степном кабаке и который привык разыгривать молодецкие игры на широком просторе полей и моря» (арк. 223).

Особливо ж цікавою нам здається характеристика двох жіночих персонажів у думі Ригоренка. Подаємо її з рукописного тексту: «Два женские характера, выраженные здесь гораздо отчетливее, нежели у Андрея Шута и Андрея Бешка... Эти два характера, поставленные в параллель с дуками-срибляниками и козаком-нетягою, определяют, вместе с ними, две противоположных стихии общества, всегда бывшие в смертельной борьбе между собою» (арк. 223—224).

Не можна пройти і повз інші найістотніші розбіжності в друкованому та рукописному текстах «Записок о Южной Руси». У рукопису на 238—239 аркушах переписана дума «Плач братів-невольників»; це єдиний у рукопису фольклорний твір, після якого не знаходимо жодного слова видавця. Не названо й ім'я кобзаря, чи прізвище людини, з рук якої дума потрапила до Куліша. Ця дума пізніше була надрукована Антоновичем і Драгомановим з такою приміткою: «Из рукописного сборника И. П. Новицкого» [29]. Цей варіант тотожній з тим, який знаходимо у рукописі Куліша. Незначна кількість і характер різночитань свідчать про те, що обидва варіанти походять якщо не від одного співця, то від однієї кобзарської школи. Коли б не приписка Антоновича і Драгоманова про те, що вони взяли цю думу із збірника Новицького, то можна було б припустити, що твір взято з рукописного збірника Куліша, з яким, як уже говорилося, упорядники видання історичних пісень і дум були знайомі.

Необхідно зважити ще на одну своєрідність рукопису, що стосується вже не народних творів, а інтерпретації їх самим видавцем. Знаючи пізнішу антиісторичну і явно реакційну оцінку Куліша народного повстання 1768 р., важливо буде вказати на цілковиту протилежність його

[29] Див. «Исторические песни малорусского народа», т. I, К., 1874, стор. 95—96.

3*

поглядів на Коліївщину періоду підготовки до друку «Записок». Ось кілька прикладів. Після переказу «Перебування Максима Залізняка в Черкасах» в рукопису знаходимо іншу авторську інтерпретацію історичних подій, ніж у надрукованому збірнику. Перша частина цього історичного екскурсу Куліша зовсім відсутня в «Записках», а друга — докорінно виправлена. Розпочинається коментар видавця таким звинуваченням на адресу офіційної російської та польської дворянської історіографії: «Обыкновенно полагают, что трагедия 1768 года в польской Украине была делом шайки хищников, которые мстили в виду только обогащения имуществом своих жертв. Но кому были известны планы и цели Зализняка и иных его сообщников? Сами они после себя никаких бумаг не оставили, а современники их, участники ужаса, видели в них только убийц и зажигателей, и относили к их личным характерам все кровавые игры вырвавшейся на волю толпы голышей, которая не успела еще принять правильной организации» (арк. 285). Тому, говорить Куліш, польським мемуаристам (Кребс, Ліппоман та ін.), як і російським та українським, не можна вірити, бо вони писали історію гайдамаків «из уст врагов их» (арк. 285).

Не можна думати, що така смілива реляція, котора явно відкидає реакційну писанину про Коліївщину, була випущена з друку самим її автором. А разючі зміни, що були внесені в наступні рядки рукопису під час друкування, стають незаперечним доказом втручання царської цензури. У рукопису зазначено: «Вся беда в том, что планы их не достигли полного развития...» (арк. 286). Надруковано — «Вся разница в том....» (стор. 259). Порівнюючи нижче визвольну війну 1648—1654 рр. з народним повстанням 1768 р., Куліш робить недвозначний висновок: «Такая участь могла бы постигнуть и Хмельницкого, и тогда он был бы причислен к разряду разбойников, как Стенька Разин и Пугачев» (арк. 286). У цьому самому реченні друкованого тексту замість Разіна та Пугачова, поставлено імена Залізняка і Гонти (стор. 259).

Переходячи до переказу «Бегство гайдамак», Куліш заперечує брехливі твердження про грабіжницький характер гайдамацьких повстань. Посилаючись на черкаського старожила, він засвідчив: «Следующий рассказ Харка показывает, что действия гайдамак управлялись не користными видами...» (арк. 286). Якщо тут висловлюється категоричне заперечення корисливих мотивів дій повстанців, то в друкові явно перекручується ця думка. Гайдамаки, мовляв, «не всегда управлялись корыстными видами...» (стор. 259).

Отже, збірка «Записки о Южной Руси» дуже відрізняється від її рукописного варіанту. Сталося це не тільки з вини упорядника. П. Куліш зізнався, що окремі зміни у збірнику зроблені ним з огляду на цензуру. Так, друкуючи сатиричний твір XVIII ст. «Віршу про Кирика» («Щось-то сталось на Волині»), П. Куліш назвав його «Баллада из времен унии»[31]. У надісланому дружині примірникові «Записок о Южной Руси» П. Куліш приписав олівцем: «Эта баллада отнесена ко временам унии страха ради цензурна». Але це не врятувало твору: цензурний комітет наказав вирізати з надрукованого вже другого тома 12 сторінок тексту з віршем про Кирика. Лише кілька книг збережено було від цензурної «операції».

Наші спостереження над рукописним варіантом «Записок о Южной Руси» Куліша, сподіваємось, якоюсь мірою сприятимуть дальшому вивченню цієї видатної фольклористичної праці.

Черкаси

[30] «Записки о Южной Руси», т. II, стор. 83.

[31] А. Лобода, До літературної історії Кулішевих «Записок о Южной Руси».— «Записки історико-філологічного відділу», кн. II—III, 1923, стор. 115.

АНДРІЙ БОДНИК

БОЙКІВСЬКА ПРЯДИЛЬНО-ТКАЦЬКА ТЕХНІКА І ТЕРМІНОЛОГІЯ

Ця стаття є результатом довголітніх етнографічно-діалектологічних досліджень і детального вивчення кількох галузей народного промислу Бойківщини [1] — льонарства, коноплярства, ткацтва, суконництва, поворозництва, олійництва, а також опрацювання відповідної наукової літератури. Автор поставив завдання на конкретному матеріалі висвітлити історію розвитку народної техніки, пов'язаної з прядінням і ткацтвом. Звичайно, дослідники історії ткацтва вже давно з'ясували його основні стадії у багатьох народів різних континентів [2], але, на нашу думку, самобутні надбання в цій галузі бойків — однієї з найстаріших східнослов'янських груп, а нині однієї з найцікавіших етнографічних груп українського народу — висвітлені ще дуже мало (маємо лише кілька статей про ткацтво окремих сіл) [3]. У сусідніх же етнографічних груп — гуцулів [4] та лемків — це питання висвітлене набагато ширше.

При дослідженні ми вдавалися до даних багатьох споріднених наук — історії, археології, прикладного мистецтва, етнографії, мовознавства, фольклору, але насамперед — трьох останніх із них, отже наш метод дослідження етнографічно-лінгвістичний.

Вирощування льону, конопель та переробка їх на волокно, нитки, полотно відігравали значну роль у розвитку матеріальної і духовної культури українського народу. Про це досить переконливо свідчить народна творчість. *Льон, коноплі, кужіль — куделя, прясти — пряля, нитка, починок, мотати — мотовило, вечорниці — вечірка* — ці слова вельми часто надибуємо в українському фольклорі. Вони виступають не тільки як зразки виробничої лексики, а переважно становлять стрижень або канву того чи того твору. Наприклад,

Ой під гаєм зелененьким
Брала вдова *льон* дрібненький...

Або:

Ой устану я в понеділок
Чи не *напряду* я хоч *починок*...

Чи:

Рано-вранці я вставала, *мичку микала* і *пряла,*
Думка серденько мутила, чом та *ниточка* не *прялась.*

Основою цих пісень є життєва правда, просякла потом, слізьми і кров'ю трудового народу.

[1] Бойківщиною називають частину території західного Підкарпаття і Закарпаття в межах річок Сяну та Ужа на заході і Латориці, Торця — на сході. Північна межа Бойківщини підходить подекуди до Дністра, південна майже збігається з південними кордонами Закарпатської області (див. Іван Зелінський, Границі бойківського говору.— «Літопис Бойківщини», Самбір, 1938, ч. 10).

[2] Див. H. Ephraim, Über die Entwicklung der Webetechnik und ihre Verbreitung außerhalb Europas, Лейпціг, 1905, т. I, з. 7; C. H. Johl, Die Webstühle der Grechen und Roemer, Кіль, 1917; H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, Лейпціг, 1912.

[3] В. Гнатюк, Ткацтво у східній Галичині.— «Матеріали до українсько-руської етнології», Львів, ч. III, стор. 12—22; В. Кобільник, Матеріальна культура с. Жукотина, ч. III, «Літопис Бойківщини», річник VI, 1936, ч. 7, стор. 47—62.

[4] В. Шухевич, Гуцульщина, ч. II — «Матеріали до українсько-руської етнології», Львів, 1901, т. IV, стор. 147—161; W. Szuchewicz, Huculszczyna, Львів, 1902, стор. 303—309.

Ой дівчина кумина *конопельки терла*,
Як уздріла каваліра, на *терлици* вмерла.
Ой надію на *кудівку* тоненьке *повісмо,*
Такого си полюбила, що ми самій смішно.
Ой надію на *кудівку ільну тоненького,*
Щоби чудо не любило мого миленького...

Співали й таке:

Не дай же мя, моя мамцю, за *ткача*-брехача,
На нім *льняна сорочина,* та то людська праця.

Або

Ішли *ткачі* на деркачі, здибала їх Настя:
— Де ідете, *ниткопути,* не маєте щастя.

За народною традицією вміння прясти куделю і ткати полотно було обов'язком жінки, а для дівчат — передумовою виходу заміж. Адже за українським звичаєм старостів приймали тканинами та рушниками, які виготувала дівчина.

У Київській Русі прядіння і ткацтва навчалися і князівни. Навіть богоматір Марія на мозаїчній композиції «Благовіщення» в Софіївському та на фресці з такою ж назвою в Михайлівському соборі (Київ) зображена прялею [5]. Це було вираженням не тільки смаку та уподобання самого митця, а й народного звичаю, що цілком відповідав морально-етичним нормам тодішнього суспільства.

Згаданою тематикою захоплювалися й художники, які жили значно пізніше. Прикладом цього можуть бути картини К. Трутовського «Вибілюють полотно», «Жінка з полотном», В. Тропініна «Пряля» та ін. Цікавилися цією тематикою і скульптори. Наприклад, ліворуч біля входу до Львівського державного університету на першому плані скульптурної композиції, що символізує колишню Галичину, бачимо прялю з куделею.

Галичина була колись важливим постачальником льняних та конопляних виробів, які вивозилися не тільки в центральні райони Польщі, Австрії та Угорщини, а й через Гданськ до Англії, Франції, Нідерландів, Португалії та Іспанії [6]. Звичайно, в Галичині ткацтво за того часу вже стало ремеслом; тканням полотна займалися і чоловіки. Найкраща галицька тканина («рубець») продавалася і в Прусії та Росії.

Як свідчить один з дослідників економіки Галичини кінця XVIII— початку XIX ст. Й. Рогрер, Самбірщина займала визначне місце у виробленні льняного і конопляного полотна, що відправлялось в Західну Європу для мореплавства та побутових потреб. За його приблизними даними, 1803 року на Самбірщині працювало близько 500 ткачів-ремісників. Дещо менше їх було в інших районах Підкарпатської Бойківщини.

Під час збирання діалектологічних матеріалів на Бойківщині ми намагалися зафіксувати не тільки лексику на означення прядіння, ткацтва та інших ремесел (поворозництва, олійництва, суконництва), а й вивчити знаряддя праці, народну техніку, яка породила цю лексику. Розвиток лексики висвітлюємо в безпосередньому зв'язку з зростанням народної техніки, матеріальної культури народу як явища суспільно-історичного. Подаємо ряд рисунків, що відображають різновиди народної техніки різних історичних періодів, а також порівняння українських термінів з відповідними термінами у більшості слов'янських та деяких інших індоєвропейських мовах.

[5] «Історія українського мистецтва», т. І, К., 1966, стор. 256, 305.
[6] Stanisław Schnür-Peplowski, Galiciana (1778—1812). — «Przewodnik naukowy i literacki», Rocznik XXIY, Львів, 1896, стор. 88.

Насамперед порівняємо українські назви льону, конопель та вовни з їх назвами в інших мовах індоєвропейської групи [7]:

українська	льон	коноплі	вовна
церковно-слов'янська	льнъ	конопли	влъна
литовська	linas	kanapes	vilna
готська	lein (lin)		wulla
старонімецька	lin	hanaf	wolla
німецька	Lein	Hanf	Wolle
латинська	linum	cannabis	lana
грецька	linon	cannabis	lenos
староіранська	lin	sanas	urna
староіндійська		sanas	urna
вірменська		kanaph	gelmn
перська		kanab	

Порівняння цих назв дає підставу гадати, що предки слов'ян були обізнані з вирощуванням льону, конопель та їх переробкою ще тоді, коли разом з предками несловянських племен творили одну спільність. Про обізнаність слов'ян з ткацтвом у глибоку давнину переконливо свідчить порівняння термінів, пов'язаних з виготовленням пряжі та з ткацтвом у слов'янських мовах (див. табл. на стор. 40).[8].

Значна частина української виробничої лексики має велику фонетико-морфологічну подібність, а часто й тотожність з такою самою лексикою в інших слов'янських мовах. Особливо помітна морфологічна та фонетична спорідненість в основних групах слов'янських мов — східнослов'янській, західнослов'янській і південнослов'янській. Аналіз цієї виробничої лексики дає змогу зробити висновок, що за походженням вона цілком слов'янська: всі терміни мають загальнослов'янський корінь. Цей факт свідчить про те, що слов'яни займалися переробкою льону, конопель і ткацтвом ще задовго до поділу на різні грунти. Вже тоді вони мали досить розвинену виробничу лексику. Термінологія пізнішого, неслов'янського походження — це нашарування, що є наслідком різних, а конкретно на Бойківщині — політичних обставин.

Закарпатська частина Бойківщини з XI ст. належала то Угорщині, то Австрії, то Австро-Угорщині, то Чехословаччині, а в підкарпатській з XIV ст. панувала і Польща, і Угорщина, і Австро-Угорщина. Зрозуміло, що панівні — державні мови цих країн не могли не позначитися на мові корінного населення Бойківщини.

Очевидно, слов'янські племена, виходячи з праслов'янської спільності, взяли від неї не лише назви речей, предметів, знарядь праці, а й уміння та відповідну техніку, яку пізніше по-своєму розвивали та вдосконалювали, збагачуючи весь час термінологію.

Постійним джерелом збагачення виробничої лексики було безперервне зростання рівня народної техніки. Але стару лексику народ зберіг, а первісна техніка, на жаль, до наших часів майже не дійшла. Правда, маємо деякі археологічні знахідки, але вони дуже незначні й односторонні. Крім пряселець, веретена, гребенів і глиці досі на слов'янських землях майже нічого не знайдено. Проте є підстави вважати, що у східних слов'ян доби Київської Русі термінологія, пов'язана з переробкою льону, конопель, вовни та з ткацтвом, а також відповідні зна-

[7] Таблицю подаємо за виданням: І. Свєнціцький, Нариси з історії української мови, Львів, 1920, стор. 3—9.

[8] В основу таблиці покладена ткацька термінологія з таблиці Л. Нідерле в праці «Život starych Slovanou», Прага, стор. 336; використано також матеріали книги J. Amos Comenii, Orbis pictus, Hradcy Králové, 1833, стор. 152—167, 218—219.

ПОРІВНЯЛЬНА ТАБЛИЦЯ

термінів, пов'язаних з виготовленням пряжі та ткацтвом у слов'янських мовах

українська	російська	білоруська	польська	чеська	болгарська	сербо-хорватська	словенська
прясельце	прялице	прасніца		přeslen	прешлен	пр̈шлен	preslen
прясліця	прясліца	прасніца	przęslica	přeslice	—	преслица	preslica
прясти	прясть	прасці	prząść	přisti	преда	пр̈ести	presti
пряжа	пряжа	пражa	przędza	přize	прежда	пређа	preja
пряля	пряха	напрадуха	prządka	přadl	предачка		
веретено	веретено	верацяно	wrzeciono	vřeteno	вретено	врѐтено	vreteno
нитка	нить, нитка	нітка	nić	nit [1]	нишка	н̈ит	nit
куделя,	кудель	кудзеля	kądziel	koudel	къделя	кýдјела	kodejla
кужіль				kúdel			
мотати	мотать	матаць	motać	motati	мотая	мо̀тати	
мотовило	мотовило	матавіла	motowidło	motovidlo	мотовило	мотѐвило	motovilo
пасмо	пасмо	пасма	pasmo	pásmo	пасмо	пäсмо	pasmo
сукати	сучить	сукаць	sukać	soukati	сучене	сýкâне	sukati
			sukadło	sukadlo	(сукало)		
снувати	сновать	снаваць	snuć	snovati	снове	сно̀вати	snovati
снувальня	сновальный	снавальни	snowadlo				
	станок	станок					
основа	основа	основа	osnowa	osnova	основа	о̀снова	osnova
кросна,	кросно	кросны	krosna	krosna	кросно	крöсна	krosna
коросно							
верстат	станок	станок		stav	стан	ста̑н	statva
(станок)	ткацкий	ткацкі					
ткацький							
воротило	воротило	вараціло	wał	vratidlo		вра̀тило	vratovilo
навій,	навой	навой	nawój	naviják		навѝјало	navijalo
виявки			wijak				
навивати	навивать	навіваць	nawijać	navíjeti	навивам	навѝ ати	navijati
бердо	бердо	берда	bardo	brdo	бърдо	бр̈до	brdo
човник	челнок	чаўнок	czółnek	člunek	(сновалка)	ткäти	tkati
ткати	ткать	ткаць	tkać	tkáti	тъкане		
ткач	ткач	ткач	tkacz	tkadlec	тъкач	тка̀лац	utek
утік	уток	уток	utok	útek	вътък	ỳткати	
(піткання)							
полотно	полотно	палатно	płótno	plátno	платно	пла̀тно	
сукно	сукно	сукно	sukno	sukno	сукно	сýкно	
клубок	клубок	клубок	kłębek	klubko	кълбо	клупко	
коловорот	коловорот	калаворот	kołowrót	kolovrat		коловрат	
терлиця	(трепалка)	трапло	tarlica	trdlice	трълица	тр̈дица	terica
							terilnica
паздеро,	—	—	paździerze	pazderí	паздер	паздер	pazder
терміття							

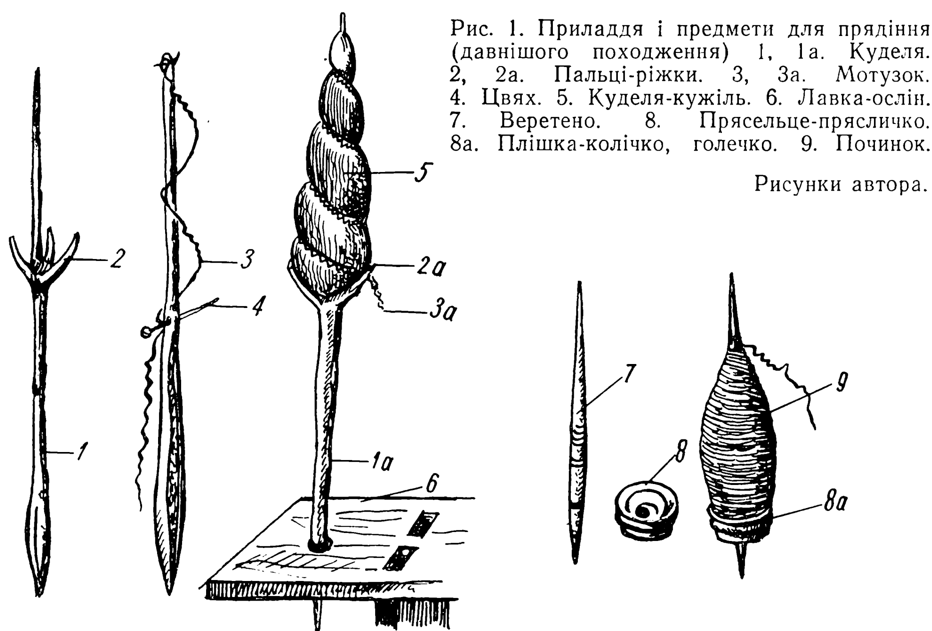


Рис. 1. Приладдя і предмети для прядіння (давнішого походження) 1, 1а. Куделя. 2, 2а. Пальці-ріжки. 3, 3а. Мотузок. 4. Цвях. 5. Куделя-кужіль. 6. Лавка-ослін. 7. Веретено. 8. Прясельце-прясличко. 8а. Плішка-колічко, голечко. 9. Починок.

Рисунки автора.

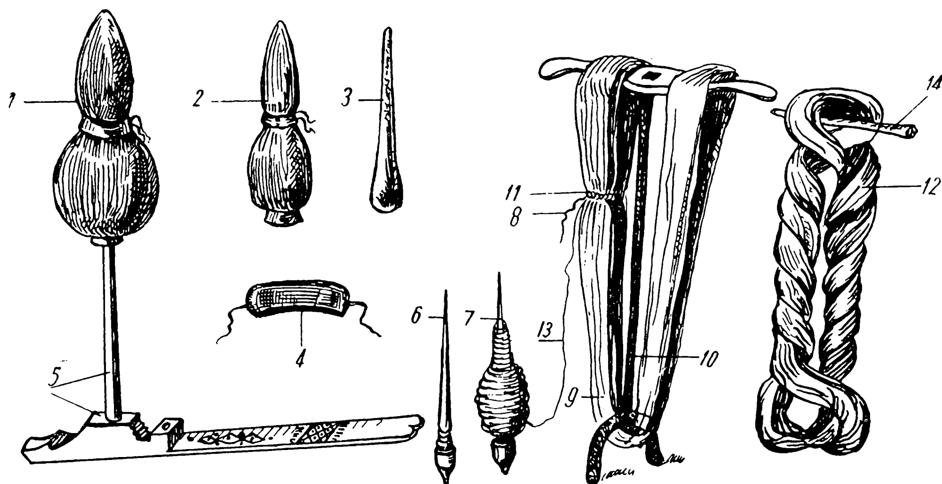


Рис. 2. Приладдя і предмети для прядіння (новішого походження). 1. Куделя з клоччя. 2. Кужіль з повісма. 3. Кужівка. 4. Шкурлат. 5. Прялиця, днище і ліска. 6. Веретено з химкою. 7. Починок (веретено з нитками). 8. Пасемник. 9. Розмоток. 10. Мотовило. 11. Пасма. 12. Моток (полуйка, локоть). 13. Нитка. 14. Кілок-кулька.

ряддя праці були однакові [9]. Зібрані етнографічні та діалектологічні матеріали незаперечно підтверджують цю думку. Прикладом може бути приладдя, вживане при прядінні волокна (рис. 1—4).

Тут бачимо здебільшого *куделю, прясельце* з *веретеном* і *мотовило* з *пряжею.* Терміни ці вживають на Бойківщині для позначення різновидів знарядь і речей від найдавніших до найновіших.

Куделею називають досить примітивне приладдя — звичайний стовбурець смерічки чи ялиці, нерідко з залишеним суччям, довжиною до

[9] K. Moszynski, Kultura ludowa słowian, ч. I, Краків, 1929, стор. 306—311.

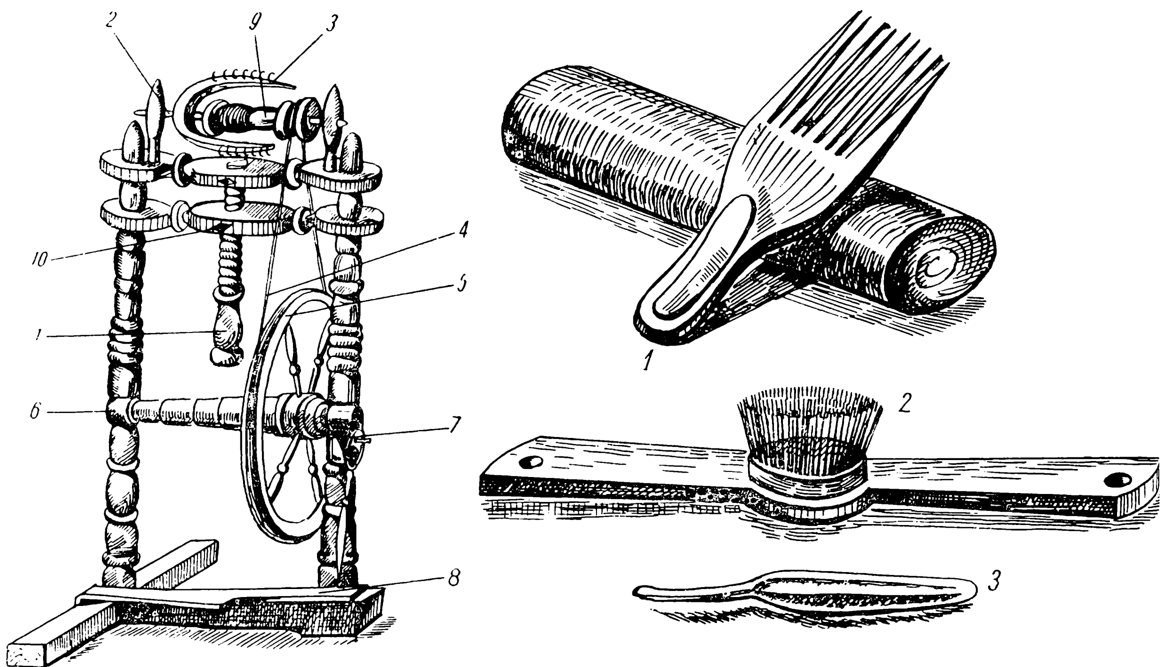


Рис. 3. Прядка-самопрядка. 1. Шруба. 2. Веретено. 3. Перо. 4. Мотузок — шнурок-ремінь. 5. Колесо. 6. Стілець. 7. Корба. 8. Лабка. 9. Ціва-шпулька. 10. Плішка-клинець.

Рис. 4. Приладдя для чищення волокна. 1. Гребінь. 2. Щітка-щіть, драпачка. 3. Тіпальниця-мечик до тіпання.

10 *см*, яке затримує *клоччя* при *прядінні* (рис. 1, 2). Часто за куделю править *ліскова тичка* з *цвяхом*. Називають *куделею* і будь-яке *волокно,* призначене для прядіння — як *повісмо,* так і *пачосне клоччя* (рис. 2).

Повісмо — чисте волокно, що залишається після вичесання його на відповідних приладах — *гребені* або *щітці* та очищення від решток *терміття* — *тіпання* дерев'яним мечиком — *тіпальницею* (рис. 4). Майже в усіх обстежених населених пунктах жменю такого волокна називають *ладінкою.* У цьому терміні замість дь (фонетично [д']) часто вимовляють м'який задньоязичний проривний приголосний [г'].

Куделею називають у Карпатах *прядку* (рис. 3). Як бачимо, праслово *куделя* [10] має неоднаковий зміст і править за позначення предметів, які відносяться до різних історичних діб.

Те ж саме можна сказати про *прясельце.* Воно було відоме уже за часів Київської Русі. Спочатку його випалювали з глини, а пізніше почали виробляти з м'якого каменю-шиферу. Головними виробниками прясельців у XI—XIII ст. були овруцькі майстри. Їхні вироби доходили аж до Самбора [11], про що свідчать розкопки могил у с. Кульчицях та Ступиці [12]. Форма прясельців двоконусна. Висота — до 3 см, радіус основи конусів — від 3 до 4 см. Посередині — отвір, у який заходив дерев'яний прут, що разом з прясельцем називався *веретеном.* Прясельце правило за тягарець-маховичок для збільшення числа обертів веретена

[10] К. Moszynski, Badania nad pochodzeniem i pierwotną kulturą Słowian, Краків, 1925, стор. 119—120, 122.

[11] Б. А. Рыбаков, Ремесло древней Руси, М., 1948, стор. 189, 467.

[12] В. Кобільник, З археологічних дослідів на Бойківщині.— «Літопис Бойківщини», р. II, 1931—1932, ч. 2, стор. 18; Відкриття доісторичних землянок в Кульчицях.— «Літопис Бойківщини», р. III, ч. 3, стор. 12, 16—17.

при прядінні куделі. З появою металевих знарядь — ножа та пилочки — глиняне або шиферне прясельце замінили дерев'яним, назвавши його *плішкою, колічком, голечком.* Такі веретена з дерев'яними прясельцями можна ще й досі надибати в глибині Карпат. У приміських селах на Прикарпатті та в Карпатах виточують з одного шматка дерева веретено разом з голівкою, що замінює прясельце і називається у деяких місцевостях химкою. Слово прясельце тут зараз не вживається. Проте на Бойківщині чуємо його в трохи зміненій формі — *пряслиця* — як назву нового знаряддя для прядіння куделі.

Пряслиця — дощечка з голівкою, в яку вставляють палицю чи ліску (рис. 3). На цю дощечку сідає пряля прясти *куделю* або *кужіль,* що *одягнені* на *кужілку,* перев'язані шкіркою — *шкурлатом* з мотузками і насаджені на палицю.

Веретено зберегло свою назву донині, хоча первісна його форма суттєво змінилася. Починаючи з XIX ст., це знаряддя фактично замінили прялкою. Тепер веретеном називається одна з складових частин прялки (та, що скручує нитку — рис. 3).

Просте веретено з напряденими нитками називають починком. З починка нитки *мотають* на *мотовила* в *пасма,* перев'язувані *пасемником.* Певна кількість пасем дає *локоть, пару, полуйку, півторак, наміт, моток, півмоток.* Дванадцять *мотків* чи *локтів* або шість *пар* пряжі становлять *штуку. Півштуки* — це 6 локтів або 3 пари пряжі. Місцями нитки з веретена звивають у *клубки* або *клуб'я.*

Як бачимо, знаряддя для прядіння волокна та вовни постійно вдосконалювалися; вдосконалювалася і термінологія.

Досліджуючи народну ткацьку техніку та виробничу лексику Бойківщини, приходимо до дещо інших висновків, ніж при вивченні прядильної техніки і термінології. Справа в тому, що досі не знайдено найдавнішого загальнослов'янського верстата, який би правив за первісний зразок для порівняння подальших його моделей, а все це красномовно ілюструвало б розвиток ткацької техніки на слов'янських землях у різні періоди історії. Що такий верстат був, переконуємось на основі порівняльної таблиці слов'янської ткацької лексики. Але яку він мав будову, про це судити важко, бо немає відповідних джерел.

Чи знали предки слов'ян *вертикальний верстат із* способом *плетення тканини,* чи *горизонтальний* з способом *ткання бердо-гребенем* — точно невідомо. Щоправда, чеський історик-славіст Л. Нідерле на основі термінології «стан», «став» — від «стояти», «ставити сторчки» — вважає, що давньою формою слов'янського ткацького верстата був вертикальний. «Коли з'явився горизонтальний — ми не знаємо»,— каже він [13]. Але, як ми гадаємо, цей аргумент не можна вважати досить переконливим, бо слово «стан», «став» не виступає у значенні кросен чи *ткацького верстата* у всіх слов'янських мовах. Українська та польська мови мають слова *кросна* або *ткацький верстат.* Однак це не означає, що предки українців та поляків не могли знати вертикальних кросен [14]. Такої думки і хорватський етнограф М. Гаваззі [15], який вважає, що ткацька дошка має органічний і хронологічний зв'язок з великим ткацьким верстатом — вертикальним і горизонтальним. Але оскільки про вертикальний верстат у слов'ян немає жодних даних, важко говорити про конкретний зв'язок ткацької дошки з таким типом великого верстата. Спираючись на лінгвістичні дані — етимологічний аналіз ткацької номенклатури й виробни-

[13] L. Niederle, Život starych Slovanou, Прага, 1921, стор. 339.

[14] Див. Б. Грінченко, Словарь української мови, т. I, стор. 137; т. II, стор. 311,— кросна; т. IV, стор. 267 — тканиця.

[15] Milovan Gavazzi, Praslavenski tkalački stan i tkalačka daštica. — «Zbornik za narodan život i običaje južnih Slavena», кн. XXYI, з. I, Загреб, 1926, стор. 1—31.

чої лексики, зокрема, таких слів, як поножі, скрипки, набивки, зів і човник, Гаваззі вважає, що праслов'янський вертикальний верстат не міг мати таких частин. Вони характерні для горизонтального. Існування цих термінів у всіх слов'янських мовах свідчить про виникнення їх за праслов'янської доби. Звідси можна зробити висновок, що вже тоді предки слов'ян були ознайомлені з горизонтальним ткацьким верстатом. На думку хорватського дослідника ткацька дошка є первинним, а горизонтальний верстат з бердом — вторинним знаряддям, за допомогою якого праслов'яни виготовляли тканини. Але це припущення Гаваззі залишає без переконливої аргументації.

Якщо більшість тверджень Гаваззі не викликає заперечень, то з його думкою про ткацьку дошку ми не погоджуємося. *Ткацька дошка* не може вважатися первинним, тоді як *бердо — гребінь верстата* — вторинним ткацьким знаряддям, бо вона — це синтез творчих шукань, що йшли через примітивне плетення полотна на складних пристроях з різними прутиками, спицями, дощечками до ткання на вертикальному і горизонтальному верстатах — кроснах з гребенем, спрощення багатьох пристроїв та операцій до основних, найпростіших.

Дещо конкретніше про вживання вертикального і появу горизонтального верстатів на території Польщі говорить дослідник Й. Костржевський [16]. Посилаючись на археологічні дані (глиняні тягарці конусопірамідної форми для натягання звисаючої основи, ями від стовпів, на яких лежав дрючок-навій із звисаючою основою, дерев'яні підстави для таких стовпів, якщо вони не були вкопані просто в землю тощо), він твердить, що тут вертикальні кросна були поширені до початку епохи переселення народів.

Наймолодші з названих археологічних знахідок Й. Костржевський відносить до V ст. н. е. Тягарців для кросен доби переселення народів при розкопках не знайдено. Й. Костржевський висловлює думку, що, починаючи з VI ст., коли у вертикальному ткацькому верстаті з'явився нижній навій, відпала потреба у тягарцях для натягування основи; у Польщі стали поширюватись горизонтальні кросна, що згодом витіснили з ужитку вертикальні. Але археологічні дані підтверджують появу в Польщі горизонтальних верстатів тільки в XII ст. [17] Дослідник підкреслює, що вертикальний верстат не виходив з ужитку на півдні, заході та півночі Європи довше, ніж у Польщі (аж до X—XI ст.) [18]. Горизонтальний верстат, на думку Й. Костржевського, потрапив до Польщі з південного сходу, через Малу Азію з Єгипту, де, за С. Йоглем, він був відомий ще близько 2000 року до н. е. [19] З Малої Азії такий тип кросен поширився в Південно-Східній Європі [20].

Як ми гадаємо, мешканці причорноморських грецьких міст-колоній привезли з собою з Візантії і горизонтальний ткацький верстат, що сприяло його поширенню серед південно-східних, а потім і західних слов'янських племен. Про це свідчать і характерні для східнослов'янських мов лінгвістичні (морфологічні та семантичні) дані номенклатури та виробничої лексики, пов'язаної з ткацьким верстатом (наприклад, слова основа, воротило, ничильниці тощо).

Але горизонтальний ткацький верстат міг прийти на Україну зі Сходу й континентальним шляхом, причому набагато раніше, ніж вважає Й. Костржевський. Його могли знати скіфи та сармати, а від них і східнослов'янські племена вже в I тисячолітті до н. е. Археологічні розкопки

[16] Jozef Kostrzewski, Kiedy zjawiły się w Polsce krosna poziome. — «Lud», p. I, Вроцлав, 1954, стор. 667—676.

[17] Там же, стор. 670.

[18] Там же, стор. 670—671.

[19] Там же, стор. 674.

[20] Там же.

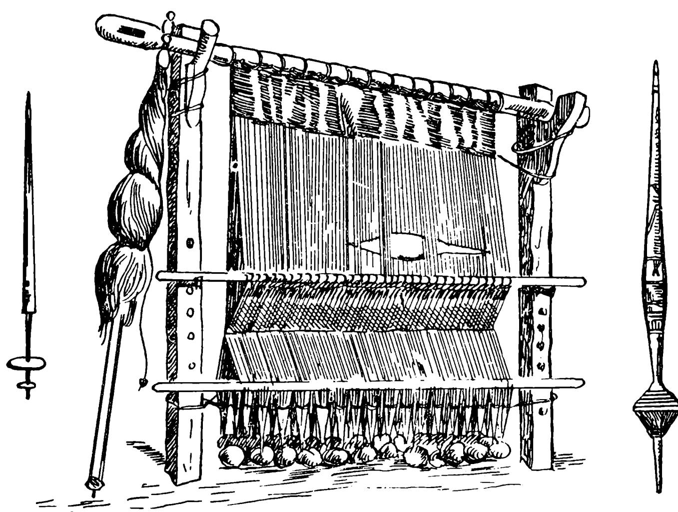


Рис. 5. Вертикальний грецький верстат (відтворений).

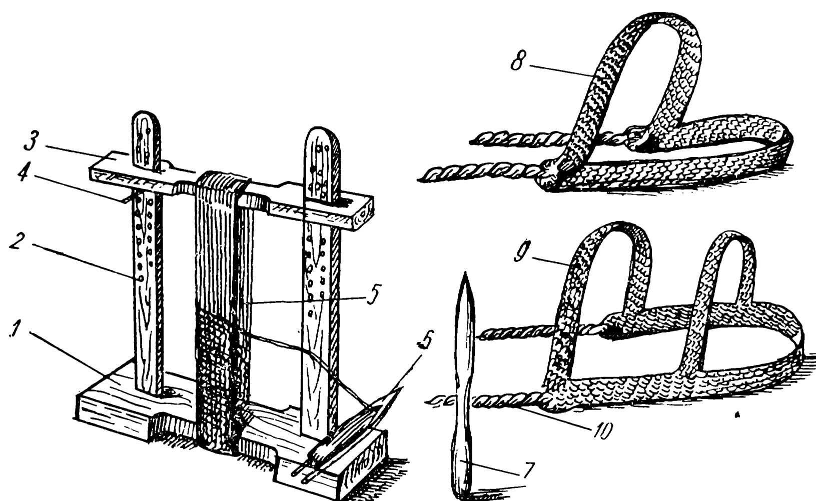


Рис. 6. Лимарний верстат — кросенцята для плетення шлеїв. 1. Підліжка. 2. Мечник. 3. Поперечниця. 4. Кілок. 5. Основа з мотузків. 6. Глиця. 7. Мечик-спиця. 8. Шлея з одним ганком. 9. Шлея з двома ганками. 10. Посторонок.

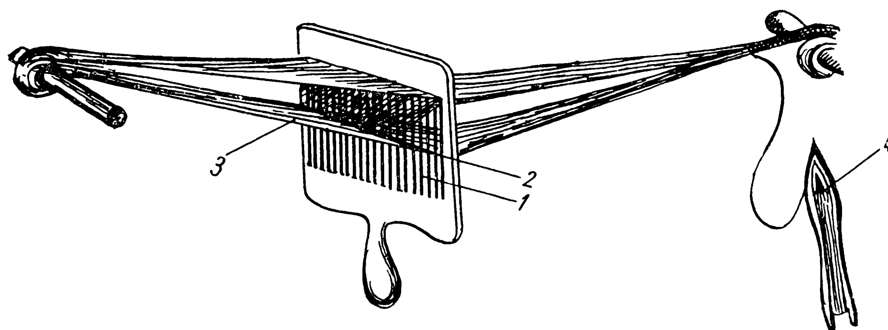


Рис. 7. Ткацька дошка для виготовлення поясів-крайок. 1. Патичок, прут, мечик. 2. Очко. 3. Нитки основи. 4. Іглиця з пітканням; с. Поляниця Калуського району Івано-Франківської області.

засвідчують досить високу матеріальну культуру скіфів та сарматів, які згодом частково змішалися з слов'янами[21].

На обстеженій нами території Бойківщини не виявлено вертикального верстата. Подаємо тут рисунок відтвореного грецького верстата[22]. Але на Бойківщині знайдено пристрої, що нагадують вертикальний верстат і спосіб роботи на ньому. Маємо на увазі лимарний верстат (рис. 6), раму для виготовлення хустин, шаликів-шарфів, ткацьку дошку (рис. 7) та дошку для плетення рукавиць.

На Бойківщині та в інших районах України лимарний верстат ще донедавна використовували в сільському господарстві[23]. В етнографічній літературі вже докладно висвітлено його будову і принцип роботи[24], тому, обмежившись коротким описом цього пристрою, розглянемо подібність між ним та відтвореним у науковій літературі грецьким вертикальним ткацьким верстатом[25] (рис. 5, 6).

Виявлення такої подібності допоможе простежити сліди вертикального ткацького верстата на Україні взагалі і на Бойківщині зокрема, чого не зробила у своїй статті Л. Шульгіна. Її цікавив спосіб плетення шлеїв у зв'язку з історією розвитку технології плетення — ткання, а не еволюція ткацьких пристроїв. І в лимарному, і в грецькому верстаті на раму натягували нитки — мотузки, перебирали їх мечиком-спицею або іглицею (наприклад, парні вниз, а непарні вгору), робили зів-чини і протягували поперек піткання, а потім прибивали спицею. Усю роботу виконували пальцями, за допомогою спиці або іглиці. Це звичайне плетення (як і при виготовленні плотів, кошів, плетінок тощо). Такий спосіб плетення шлеїв виявили в с. Кричці Богородчанського району Івано-Франківської області[26].

Ознайомилися ми на Бойківщині в с. Дорожеві Дрогобицького району Львівської обл. і з іншим, складнішим способом, подібним до поданого в праці Л. Шульгіної[27]. Цей спосіб вона називає технічним, а Г. Ефрайм — терміном «Halbweberei» (наполовину ткацьким). За допомогою шнурка, мечика чи прута піднімається або опускається цілий ряд ниток — мотузків (парних або непарних). Так утворюється зів-чин, куди протягують нитку — мотузок піткання і прибивають мечиком. Цю операцію можна виконати тільки після попереднього набрання парних або непарних ниток-мотузків на мечик, утворення зіву, проведення через нього нитки та прибиття її спицею. При такому способі роботи зменшується перебирання ниток основи тільки наполовину. Одного разу зівчини утворюються спицею-перебиркою, а іншого — механічно, шнурком чи мечиком[28].

Нам вдалося розшукати ще досконаліший спосіб виготування тканин, майже повністю такий, як на ткацькому верстаті. Він особливо нагадує виготовлення поясів та крайок на ткацькій дошці. Обидва ряди ниток основи (парні та непарні) механічно піднімаються чи опускаються і позмінно утворюють чини-зіви для прокладання піткання. Цей спосіб

[21] Нариси стародавньої історії Української РСР, К., 1957, стор. 133—134, 213—214.

[22] A. Kaegi, H. Blümner, Autenriths Schulwörterbuch zu den Homerischen Gedichten, Лейпціг — Берлін, т. XIV, рис. 8.

[23] Л. Шульгіна, Виріб шлей в селі Бубнівка Гайсинського повіту на Поділлі.— «Матеріали етнографічно-антропологічні», т. XXI—XXII, НТШ, Львів, 1929, стор. 25—32.

[24] Там же, стор. 25—30.

[25] A. Kaegi, H. Blümner, Autenriths Schulwörterbuch zu den Homerischen Gedichten, рис. 8.

[26] Запис зроблено 1966 року від І. Хомина, колишнього колгоспного лимаря.

[27] Л. Шульгіна, Виріб шлей в селі Бубнівка Гайсинського повіту на Поділлі.— «Матеріали етнографічно-антропологічні», т. XXI—XXII, стор. 25—32.

[28] Записано 1964 року від С. Монастирського.

застосовують при домашньому виробництві вовняних хусток і шаликів-шарфів. Він поширений здебільшого на Підкарпатті [29].

Як бачимо, пристрій дуже простий — звичайна рама з двома рядами цвяхів, набитих на протилежних її боках, що служать для натягнення ниток основи. Далі — прут-поножа з ничильницями, іглиця та мечик. Спосіб роботи такий. На раму натягують *основу*. Закладаючи її, непарні нитки протягують через очка ничильниць, прикріплених до *поножі*. Перебирають нитки *перебиркою — мечиком, спицею* так, щоб непарні (ті, що сидять в очках ничильниць) були на верхній, а парні — на нижній стороні мечика. Тут мечик повинен лежати плоско (рис. 8-а). Ногою натискують на поножу, яка за допомогою ничильниць тягне половину основи (всі непарні нитки) вниз і створює зів для прокладання поперечної нитки — піткання, приготовленого на іглиці. Потім знову прокладають та прибивають до рами другим вільним мечиком і знімають ногу з поножі, після чого нитки повертаються до вихідного положення (рис. 8-в). Мечик з перебраними нитками наближують до ничильниць і ставлять ребром. Утворюється другий зів (вістря мечика піднімає непарні нитки основи з ничильницями, а його хребет стоїть на парних нитках другої половини основи). Далі прокладають піткання вдруге. Прибивши поперечну нитку запасним мечиком, переводять мечик-перебирку на попереднє місце, а натиском ноги на поножу створюють новий зів (рис. 8-г).

Чергуючи утворення зівів (то ничильницями, то мечиком), продовжують ткання аж до закінчення основи. Цей спосіб, здається, є найближчим до введення двосторонніх ничильниць, застосування яких для піднімання ниток зовсім витіснило вживання мечика-перебирки і взагалі будь-якого перебирання. Проте ще й досі залишилися в основах кросен та верстатів ціпки-шинки-чини. Вони за традицією заступають мечик-перебирку, хоч і не беруть ніякої участі у виробництві тканин. Це звичайний виробничий архаїзм, що підтверджує первісний спосіб плетення полотна за допомогою спиці-перебирки чи мечика та іглиці.

Введення двосторонніх ничильниць спричинилося до горизонтального розміщення основи, до перетворення самого верстата на горизонтальний, а також викликало ряд технічних удосконалень: вилучення звисаючих конусопірамідних тягарців, уведення другого навою, який давав змогу ткати матеріал довільної довжини, заміна іглиці човником, а мечика — набивками з гребенем-бердом, прототипом яких, на думку М. Гаваззі, була ткацька дошка, про що свідчить її назва у більшості слов'янських мов [30]. Для підвішування ничильниць з'являються блочки-скринці.

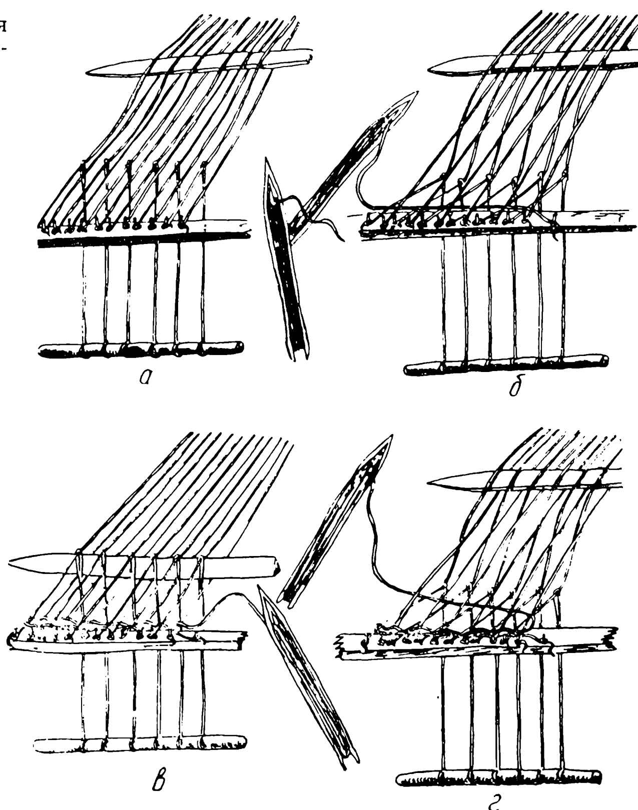
До примітивних ткацьких знарядь на Бойківщині належить і відома в інших народів Європи *ткацька дошка* [31], яку застосовують для ткання *крайки* чи *поясів* (рис. 7). На цьому пристрої, незважаючи на його граничну простоту, можна виконувати той же виробничий процес, що й на складному ткацькому верстаті. Дошкою користуються як у горизонтальному, так і у вертикальному положенні. Вигляд її подібний до широкого праника, в якому вирізано щілини, а посередині *мечиків* випалено дротом *дірочки-очка*. Через щілини та дірочки продягнуто нитки основи, якими позмінним рухом руки (вгору і вниз) створюється зів та прокладається піткання. Прибивати нитку або ткати можна самою дошкою чи іглицею.

[29] Запис зроблено 1965 року в Дрогобичі Львівської області.

[30] Milovan Gawassi, Praslawenski tkalački stan i tkalačka daštica. — «Zbornik za narodan život iobičaje juznih Slavena», кн. XXVI, I, стор. 4, 12—15. Він наводить такі назви ткацької дошки: бердичко (укр.), бердічко (білорус.), brdo (слов.), brdce (хорв.) і т. ін.

[31] Karl Brunner, Über Bandwebegatter. — «Zeitschrift des Vereine für Volkskunde», Берлін, 1915, стор. 51; Małgorzata Matusek, Ludowe tkactwo lubelskie, Люблін, 1963, стор. 8.

Рис. 8. Способи плетення шлеї, хустин та інших виробів.



Дошка для плетення рукавиць має форму руки (у півтора — два рази більшу від людської, оскільки вовняні вироби після валяння — прання дуже збігаються). У її верхній частині бачимо 26 зубців, а в нижній стільки ж кілочків. На них намотуюь нитки — основу, що перебирається іглицею з вовняними нитками, а між ними протягують піткання, яке раз-у-раз прибивають іглицею вниз, щоб була густа рукавиця. Як бачимо, процес плетення тут теж дуже простий.

Розглянувши все це приладдя, можна зробити висновок про органічний зв'язок його з відтвореним античним вертикальним верстатом. Предки бойків напевно знали цей верстат і способи плетення, яке поступово переходило з великих форм виробництва на малі.

Про те, що вирішило долю вертикального і горизонтального ткацьких верстатів, до певної міри свідчать згадані примітивні пристрої — результати постійних шукань засобів механічного утворення зіву-чинів, а разом з тим і переходу від *плетення* пальцями до *ткання* за допомогою *берда, ничильниць-нит і човника.* Саме така технічна новинка, як механічне утворення зіву, викликала до життя горизонтальні кросна. На Бойківщині це могло відбутися цілком своєрідно. Слід гадати, що певний час функцію утворення чинів-зіву могла виконувати і ткацька дошка — бердичко, яку бойки застосовували ще донедавна. Але вона могла з'явитися тільки в добу заліза, бо для її виготовлення потрібні металеві знаряддя. Раніше ж це могли робити за допомогою *нит-ничильниць,* на що вказує і назва пристрою (від кореня слова «нить»). Нити-ничильниці характерні для горизонтального верстата, бо діють по вертикальній лінії.

Коли саме у віддалених предків бойків з'явився горизонтальний верстат, важко сказати. Але на підставі аналізу примітивних ткацьких пристроїв і консервативних способів плетення-ткання предметів

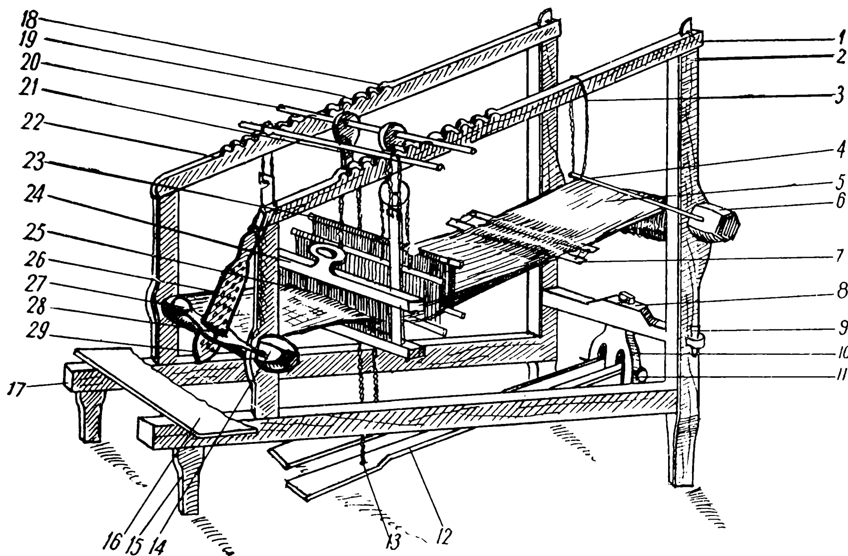


Рис. 9. Кросна. 1. Чіп-чоп. 2. Стовп. 3. Мотузок. 4. Припущальник. 5. Основа-пряжа. 6. Воротило. 7. Ціпки. 8. Збоїч. 9. Клин. 10. Вуха. 11. Сворінь. 12. Поножі-лапки. 13. Мотузки. 14. Воротило. 15. Лавка. 16. Стовпик. 17. Статило-платовці. 18. Сідло. 19. Карб. 20. Ничильний дручок. 21. Дручок набивок. 22. Коліщата-колокільця. 23. Жердка-гряда. 24. Ничильниці. 26. Бердо. 27. Полотно. 28. Дідо. 29. Хлопець. 30. Баба (28, 29, 30 — запірка); с. Бітля Турківського району Львівської області.

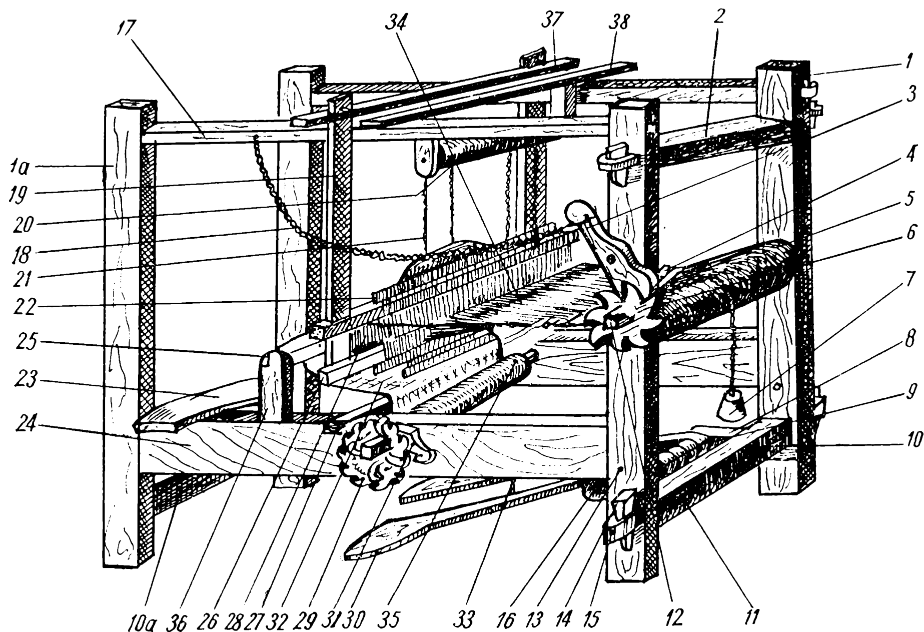


Рис. 10. Кросна — верстат ткацький. 1, 1-а. Коники. 2. Перенісі 3. Сука. 4. Шинки-чини. 5. Навій верхній. 6. Триб. 7. Важка. 8. Вуха. 9. Головка поніжки. 10, 10-а. Перенісі-шайда. 11. Замок-вуха з клином. 12. Кінець навоя. 13. Кілок. 14. Клин. 15. Чіп перенісі-шайди. 16. Сворінь. 17. Жердка. 18. Шнурок суки. 19. Мечик ляди. 20. Шкарпульці. 21. Шнурки ничильниць. 22. Ничильниці. 23. Лавка. 24. Статила. 25. Штак верхній. 26. Ляда. 27. Штак спідній. 28. Блят. 29. Триб. 30. Поніжки. 31. Песик. 32. Полотно. 33. Шнурки поніжок. 34. Основа — пряжа. 35. Навій спідній. 36. Коник верхнього штака. 37. Мечик ляди. 38. Мечик шкарпульція; с. Дорожів Дрогобицького району Львівської області.

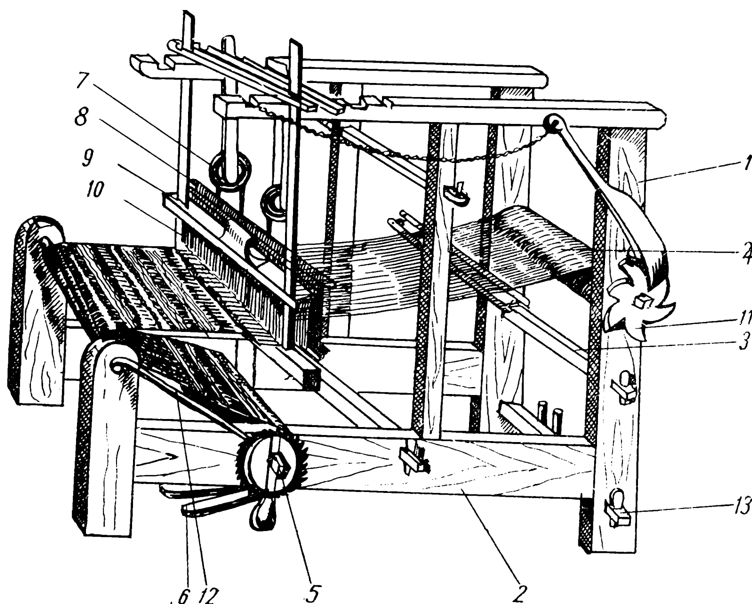


Рис. 11. Кросно, кросна. 1. Стовпець, плечі. 2. Боковиця. 3. Збоїч. 4. Навій на пряжу занний. 5. Навій на полотно, перенний. 6. Поножі. 7. Скрипці. 8. Ничильниці. 9. Набилки. 10. Бердо. 11. Качало. 12. Запирач. 13. Чоп; с. Дубринич Перечинського району.

домашнього вжитку можна припустити, що він поступово витіснив вертикальний. Цей процес продовжувався віками, протягом яких паралельно застосовувались верстати обох типів, хоч історія цього й не зафіксувала. Археологічні розкопки також не дали конкретних матеріалів, які б підтвердили користування білих хорватів вертикальним чи першого ознайомлення їх з горизонтальним верстатом. Виявлені у Ступниці та Кульчицях біля Самбора прясельця та іглиця можуть правити тільки за допоміжні докази. Тим більше, що прясельцем могли користуватися і як маховиком для веретена, і як тягарцем для натягування основи вертикального верстата. Щодо іглиці, то вона й досі застосовується при виготовленні різних видів домашніх виробів. Правда, лінгвістичні матеріали підтверджують хронологічну послідовність технічного вдосконалення ткацького верстата, виробничих процесів і виробів, наприклад: *стан, кросна, верстат, плетення, ткання, полотно, тканина* тощо. Але точно невідомо про час їхньої появи.

Розглянувши та порівнявши ткацьку номенклатуру і виробничу лексику бойків з термінами в інших слов'янських мовах, приходимо до висновку, що предки бойків були обізнані з горизонтальним ткацьким верстатом ще за доби загальнослов'янської спільності.

Ми маємо досить велику кількість різних типів бойківських ткацьких верстатів, але обмежені обсягом статті, подамо тільки три моделі — зразки трьох основних груп (до першої з них відносимо найдавніші, до другої — новіші, до третьої — вдосконалені зразки першої групи — див. рис. 9, 10, 11).

Терміни — *кросна* і *ткацький верстат,* що вживаються на Бойківщині, точно диференційовані. *Кросна* — це простий верстат давнього, мабуть, ще праслов'янського походження. Відомий він на всій Бойківщині. У глибині Карпат, а також на Закарпатті його подекуди надибуємо ще й тепер. Він має досить велику кількість складових частин: *воротило, збоїч, стовп, поніжжя, карби, ничильниці-нити, набивки-набілля, бердо,*

колокільця-коліщата, запірка (дідо, хлопець і баба), припущальник тощо — всі терміни слов'янського походження [32].

Ткацький верстат (від німецького слова — Werkstatt) має складнішу конструкцію, технічно досконаліший. Переднє воротило — навій для полотна тут перенесено до нижньої частини корпуса, а на його місце поставлено *брусок — штак.* Замість *припущальника* і *запирочки* введено *зубчаті колеса* з відповідними пристроями *цугою* (*сукою* або *песиком*). Деякі частини ткацького верстата мають назви іншомовного походження, наприклад, *ляда, блят, шайда, штак, триб, шкарпульці.* Значне переважання українських термінів слов'янського походження свідчить про давність, самобутність, високий рівень ткацтва на Бойківщині.

Елементи давньої технічної термінології використовуються й тепер у льонарстві і текстильній промисловості (наприклад, *льонокомбайн, льонобралка, льоном'ялка, льонотіпалка, льонокомбінат; прядильний, гребеночесальний цех*; *намотниця, ткаля, неткана тканина* тощо [33]).

В обрядових піснях дохристиянської доби — ладканках, що співалися на честь богині шлюбу Лади, згадуються й кросна та інше ткацьке приладдя, наприклад:

Ой виросла сосна,
Будемо робити *кросна,*
Та будемо ми *ткати*
Сороченьку тоненьку та й *біленьку...* [34]

У коломийках знайшли відображення майже всі терміни, пов'язані з вирощуванням льону, конопель, підготовкою і переробкою волокна та ткацтвом. Цю групу лексики бачимо і в народних приказках, прислів'ях та інших фразеологізмах: Громада по нитці — бідному сорочка; Намотати на вус; Вимотати нерви (кишки, душу); По нитці та й до клубочка.

У праці «Думка і мова» визначний український мовознавець О. Потебня писав: «Якщо порівняти створення думки з виготовленням тканини, то слово буде ткацьким човником, який проводить піткання (уток) в цілому ряді ниток основи, що заміняє повільне плетення» [35].

Подібне порівняння бачимо й у зарубіжного мовознавця Г. Шухардта, який у праці «Речі і слова» наводить таку паралель: «Оскільки речі й слова, незважаючи на самостійний розвиток, вступають у певні відношення, їх треба показувати не як паралельні, а як взаємно перехресні лінії: речі, наприклад, як поздовжні, а слова — як поперечні нитки, як піткання (уток) тканини» [36].

Це ще одне свідчення визначної ролі ткацтва у матеріальному і духовному житті народу.

Львів

[32] Див. табл., а також Б. Грінченко, Словарь української мови, т. І, стор. 137—138.

[33] «Техника молодежи», 1964, № 4, стор. 20—23.

[34] І. Франко, Латканки із села Лолина коло Велдіжа.— «Друг», Львів, 1876, ч. 8, стор. 126.

[35] А. А. Потебня, Мысль и язык, Одеса, 1922, стор. 137.

[36] В. А. Звегинцев, История языкознания XIX и XX вв. в очерках и извлечениях, М., 1960, т. І, стор. 280.



ПОВІДОМЛЕННЯ

З ПОБУТУ РОБІТНИКІВ ЛЬВІВСЬКОГО ТЕЛЕВІЗОРНОГО ЗАВОДУ

У процесі соціалістичного будівництва в західних областях України виникло ряд нових свят і традицій. Чимало нового, прекрасного з'явилося у виробничо-громадському побуті і робітників Львівського телевізорного заводу. Біографія його починається з 4 жовтня 1957 р. А вже до кінця наступного року у квартирах трудящих засвітилося близько 14 000 нових блакитних екранів. Нелегко доводилося першим творцям львівських телевізорів. Невистачало виробничих площ, обладнання, досвіду. На допомогу прийшли товариші з Московського, Ленінградського, Воронезького та інших телевізорних заводів. Зараз на заводі виробляються нові, вдосконалені телевізори — «Вогник» та «Електрон».

У досягненнях робітничого колективу велика заслуга гомадських організацій — ініціаторів соціалістичного змагання, руху за комуністичну працю, за технічний прогрес. У заводській багатотиражці «Робітнича трибуна» 29.XI 1966 р. писалося, що напередодні XXIII з'їзду КПРС 27 бригад складального цеху взяли соціалістичні зобов'язання на честь з'їзду. Бригада Раїси Солов'йової завоювала почесне звання бригади комуністичної праці ім. XXIII з'їзду КПРС. З 81 монтажника тут 61 має громадське доручення — агітатори, учасники художньої самодіяльності, дружинники, члени телеательє «Спасибі». 38 чоловік поєднує роботу з навчанням.

Успішно працює зміна комуністичної праці, очолювана майстром М. Бемовою. На цю дільницю часто приходять нові робітниці, які не встигають за досвідченими монтажницями. Керуючись девізом «Поруч зі мною не повинно бути відстаючих», кваліфіковані робітниці взяли шефство над новаками. З квітня 1966 р. щомісяця провадиться день майстра — навчання всіх майстрів цехів. Тут молоді командири виробництва отримують консультації, беруть участь в обговоренні багатьох техніко-економічних питань.

Колектив комуністичної праці відповідає не лише за роботу, а й за участь у громадському житті, культуру, поведінку кожного члена. Часто влаштовуються культпоходи в кінотеатри, музеї. Але найголовніше — це виховання працею. Профспілкова організація запропонувала нові форми боротьби з порушенням трудової дисципліни — обговорення порушень усім колективом. Велику роль у роботі з порушниками трудової дисципліни відіграють товариські суди, фотовітрина «Ось хто плямує нас», «Книга совісті».

Вперше на заводі організовано комсомольський контроль. 500 робітників, що дають відмінну продукцію, переведено на самоконтроль. Штампувальник цеху № 1 — ударник комуністичної праці І. Пшонний — узяв зобов'язання працювати одночасно на трьох верстатах, утримуючи їх у зразковому стані («Робітнича трибуна», 7.VIII.1965 р.). На заводі створено три громадські конструкторські бюро, раду новаторів з якості, комісію у справах сім'ї та школи, групу громадських ревізорів поїздів тощо.

Цехові № 3 присвоєно звання цеху високої культури виробництва, комуністичної праці. В цеху заведена «Книга слави». Золотими літерами вписано у неї прізвища найкращих трудівників.

2500 робітників заводу мають почесне звання ударника комуністичної праці. Тринадцяти найкращим з них надано звання майстра Золоті руки. Напередодні 50-річчя Великого Жовтня 9 дільниць складального та деревообробного цехів завоювали звання Дільниці комуністичної праці.

За підсумками соціалістичного змагання підприємств області заводові присуджено пам'ятний Червоний прапор Львівського обкому КП України, виконкому обласної Ради депутатів трудящих та Президії обласної Ради профспілок. Колективові заводу присуджувався також Червоний прапор Ради Міністрів СРСР та ВЦРПС. Атестаційна комісія рекомендувала львівські телевізори Комітетові стандартів для присвоєння їм Знаку якості.

Велику роль на заводі відіграють жінки; серед них багато справжніх майстрів своєї справи, комуністів. Вони також організовують культпоходи в кіно, музеї, театри, влаштовують літературні диспути, регулярно займаються житлово-побутовими умовами робітників.

Тільки за 1966 рік 133 сім''ї відсвяткували новосілля. Зроблено чудовий подарунок малятам: по вул. Шевченка відкрито філіал дитячого садка на 100 місць. На заводі створено зони відпочинку, оздоровчий табір, школи здоров'я, відділ громадських інспекторів, санітарні пости. Особливу увагу приділяють тут поліпшенню умов праці, озелененню цехів.

Завод має свій оздоровчий табір на березі Чорного моря, де щороку відпочиває близько 2000 робітників та членів їх сімей. За ініціативою заводської молоді у Винниках зроблено озеро з піщаним пляжем, спортивними майданчиками, павільйонами. Тут робітники відпочивають у вихідні дні.

Відділ наукової організації праці заводу разом з трудящими Львівського проектно-конструкторського інституту легкої промисловості розробили моделі спецодягу, що відповідають санітарно-гігієнічним вимогам та нормам сучасної технічної естетики. Відповідно обладнані й приміщення цехів, де краса поєднується зі зручністю. Якнайкращому проведенню дозвілля трудящих сприяють два вихідні дні.

На Львівському телевізорному заводі виникло ряд громадських свят. Особливо зворушлива церемонія посвячення в робітники. Після закінчення трудового дня в палаці культури заводу збирається молодь. ветерани праці. З гучномовця лунає: «Сьогоднішній вечір присвячується тим, хто з шкільної сім'ї вступає в нашу робітничу сім'ю». Грає музика. Ветерани праці вносять до залу прапор заводу. Виступають представники школи, заводу. Юнаки та дівчата чітким кроком виходять на сцену, стають під заводський прапор. До трибуни підходить той чи той майстер Золоті руки. Він зачитує клятву, яку повторює молода зміна.

Далі молоді робітники цілують прапор. Секретар партійного комітету чіпляє кожному пам'ятні медалі з зображенням робітника та робітниці, що високо підняли молот. На зворотному боці її напис: «Посвячується в робітники» та емблема заводу. Одночасно новачків пов'язують червоними стрічками з написом «Посвячується в робітники», видають їм трудові путівки в життя.

Робітники заводу листуються з космонавтами, обмінюються з ними сувенірами. Павло Бєляєв та Валерій Биковський — почесні члени бригад заводу. 1966 р. завод відвідала Валентина Ніколаєва-Терешкова.

Страшним лихом була колись солдатчина. І проводи до війська були сумними. Нині служба в армії — почесний, священний обов'язок кожного юнака, а проводи урочисті, святкові.

Валерій Ливиненко працював у цеху фільтрів. 1965 року колектив урочисто проводив його до війська. Юнакові вручено цінний подарунок, емблему рідного заводу. Валерій дав клятву, що буде вірно служити Батьківщині. Подібних прикладів на заводі чимало.

Слід згадати тут і про новий хороший звичай відзначати ювілей виробництва того чи того виду продукції, скажімо, випуск мільйонного телевізора. Основу «мільйонного» заклали 31 травня 1965 р. На конвейєрі Володимира Покровського з'явився блок «Електрона» з червоним прапорцем, на якому написано цифру: «1 000 000». Над блоком схилилися кращі настроювачі. Вони уважно оглядають кожний вузол. Нарешті іменинника приймає відділ технічного контролю.

На імпровізованій трибуні зібралися кращі робітники і службовці. Майстри «Золоті руки» під звуки маршу пов'язують іменинника червоною стрічкою. За пропозицією робітниці Людмили Кузьменко мільйонний телевізор передано в дарунок рідному місту.

Робітники беруть активну участь у художній самодіяльності. При палаці культури заводу працює народний театр, самодіяльний ансамбль пісні і танцю «Галичина», який побував на гастролях у багатьох містах нашої країни і за кордоном.

У грудні 1963 р. за ініціативою комсомольців та молоді заводу тут на громадських засадах організовано телеательє «Спасибі». До громадської ради цієї оригінальної майстерні увійшли найдосвідченіші молоді виробничники: Станіслав Медяник, Людмила Чернишова, Юрій Рогачов, Володимир Дацюк, Юрій Куценко, Ян Степанський. Актив телеательє зараз нараховує близько 150 чоловік. Працівники майстерні безкоштовно ремонтують трудящим міста телевізори, радіоприймачі, електроприлади. За цю роботу вони одержали більше 40 тисяч подяк, нагороджені почесною грамотою ЦК ВЛКСМ.

Львівський обком КП України гаряче підтримав цю ініціативу комсомольців та молоді заводу. Починання «спасибівців» підхопили комсомольці не тільки Львівської, а й Закарпатської, Івано-Франківської, Київської та інших областей України. Мандати «спасибівців» урочисто вручено екіпажеві найбільшого в СРСР теплохода «Іван Франко», з яким змагаються робітники заводу. Виходячи у свій перший рейс, моряки відкрили фотолабораторію «Спасибі», де безкоштовно проявляють туристам фотоплівки, перезаряджують фотоапарати тощо.

Робітники Київського заводу «Арсенал» та Ростовського заводу холодильників організували на громадських засадах майстерні по ремонту радіоапаратури, телевізорів, холодильників. З'явилася така майстерня і в Ризі.

Ми спинилися тільки на деяких нових рисах сучасного виробничо-громадського побуту робітників Львівського телевізорного заводу. В. І. Ленін так учив дивитися на паростки нового, комуністичного: «Ми повинні пильно вивчати паростки нового, якнайуважніше ставитись до них, всіляко допомагати їх ростові і «доглядати» ці слабі паростки... Не можна ручитись, що саме «комуністичні суботники» відіграють особливо важливу роль. Не в цьому справа. Справа в підтримці всіх і всіляких паростків нового, з яких життя відбере найбільш життєздатні (В. І. Ленін, Твори, т. 29, стор. 378). Як бачимо, сучасний виробничий та громадський побут робітників характеризується небувалим зростанням їхньої творчості, що виявляється у раціоналізаторстві на виробництві, у роботі громадських організацій, в нових трудових та громадських святах, у розвиткові художньої самодіяльності.

Львів — Марія Ожицька

ВІД ПІСНІ ДО ДРАМИ

Степан Васильченко ще в дитинстві познайомився з фольклором про Устима Кармалюка. Письменник згадує про це в автобіографічних творах «Мій шлях», «Панські будинки» та «Лісова новела». Пісня про «Кармалюгу» була однією з улюблених у сім'ї майбутнього письменника. Від батька він чув легенди про народного ватажка і сам, як умів, переповідав їх своїм одноліткам.

Захоплення Васильченка фольклором про Кармалюка засвідчують і його сучасники: «Дуже вподобав він пісню про Кармелюка,— згадує Б. Антоненко-Давидович,— яку часто чув ще з дитинства в батьковій хаті в Ічні. І коли було почує десь «За Сибіром сонце сходить»,— його лице враз мінилося, очі ставали замріяні, відсутні. Може, згадувались йому рідна хата в Ічні й старий батько-швець, що низько схилився, лагодячи зашкарублий селянський чобіт, а може в уяві стояла перед ним непоборна постать останнього гайдамаки Устима Кармалюка, що виходить з своєю ватагою з лісу мститись ненависним панам» (Борис Антоненко-Давидович, Учитель-співець (спогади про Степана Васильченка).— «Дніпро», 1957, № 8, стор. 99—100).

Природно, що все це не могло не вплинути на тематику художньої творчості письменника. Васильченко є автором кількох творів, на яких помітний вплив фольклору про Кармалюка. До них належать новели «Мороз» і «Інспектор».

Цій самій темі С. Васильченко присвятив п'єсу «Кармелюк». Створена вона на фольклорній основі. При цьому письменник особливо активно і з неабияким тактом використав народну пісню «За Сибіром сонце сходить». Тому, на наш погляд, слід дещо детальніше розглянути зв'язок драми С. Васильченка з народною поетичною творчістю.

Перший варіант цього твору датовано 1918 р. Як видно з авторської дати в кінці рукопису, Васильченко працював над ним близько 4 місяців (26 січня — 20 травня 1918 р.). Проте можна припустити, що задум твору виник ще 1915 р.: в записній книжці письменника часів імперіалістичної війни (автограф 828) поряд з назвами творів, над якими письменник працював у 1915 р., стоїть назва «Кармелюк». На основі першого варіанту виникли два наступні під тією самою назвою: одноактівка (1924 р.) та п'єса на 3 дії, опублікована 1927 р. (С. Васильченко, Повна збірка творів, т. III, 1927, стор. 167—224; С. Васильченко, Кармелюк, п'єса на 3 дії, К., 1927). Саме в останній редакції п'єса публікувалась у всіх прижиттєвих виданнях Васильченка, тому її слід вважати за основний текст.

Не маючи вірогідних історичних документів про Кармалюка, Васильченко в роботі над драмою вдався до особливо активного творчого використання фольклору про народного героя, як записаного й опублікованого, так і того, що був йому відомий в усному побутуванні.

Увагу письменника передусім привернула пісня «Повернувся я з Сибіру». Окремі строфи і навіть рядки її відіграли роль тез, що розгорнулися у п'єсі в епізоди і навіть картини. Про це свідчить уже початок твору, який перегукується з народною піснею. Дія відбувається після втечі Кармалюка з каторги. Він признається дружині: «Три роки я тільки й думав про тебе, три роки моя душа рвалася до тебе, як до раю» (Степан Васильченко, Твори в чотирьох томах, т. 3, стор 411. Далі цитати з п'єси « Кармелюк» подаємо за цим виданням, зазначаючи в дужках лише сторінки). «Думав я, Марусе, багато думав — всі шляхи од самого Сибіру засіяні моїми думками» (стор 413). Кармелюк скаржиться на своє безталання, а далі кілька раз майже дослівно цитує пісню: «Хоч, правда, не в кайданах, але ж у неволі» (стор 445), «Нема мені долі, нема мені пристановища у світі» (стор. 449).

У другій і третій строфах пісні йдеться про переслідування Кармалюка панами та урядовцями. Це показано і в п'єсі. Тільки тут на нього полюють уже не «комісари, ісправники», а конкретні особи: поміщик Стась, управитель Остап, судовий чиновник та ін. Слова пісні «Слідять мене злії люди» перефразовуються дружиною Кармалюка, які попереджає, щоб чоловік не заходив до рідної хати: «...сто очей тепер зорять за мною і вдень і вночі. Тільки рипнуть уночі двері або блисне огонь у хаті, так уже щось і тупає під вікнами» (стор. 414). А наступний рядок «більше вони людей гублять, ніж я грошей маю» перефразований селянами, які, зрозумівши безкорисливий характер боротьби Кармалюка, кажуть: «Правда його: самі ми більше гріхів маємо, ніж він душ загубив» (стор 488).

Особливу увагу приділяв Васильченко двом наступним строфам пісні:

Зовуть мене розбійником,
Кажуть, що вбиваю...
Я ж нікого не вбиваю,
Бо й сам душу маю.

А що візьму в багатого,
То бідному даю.
І сам себе розважаю,
Що гріха не маю

(стор. 381).

Не випадково використані ці слова як епіграф до п'єси. Адже в них втілена головна ідея народної пісні — наївне сподівання, що соціальну справедливість можна встановити шляхом розподілу відібраних у багатих майна і грошей між бідними людьми. Одночасно тут заперечується панська брехня про його злочинність, «розбійництво». У драмі є, зокрема, такий епізод. «Незнакомий пан» (Кармалюк) у колі поміщиків, що зібралися в домі пані Люби, так оцінює характер «сибірського розбишаки»: «То він, виходить, справді стоїть за бідних людей? Який же він злодій? (Суворо). У вас справді ж бідують люди?... А може, краще б піти на мир з ним по-доброму, бо що ви вдієте з таким розбишакою — ще справді пришле сюди своїх хлопців? (сміється)» (стор. 391).

Один із отаманових побратимів, Кушнірук, приходить до такого висновку: «Хіба то розбійники, що є в лісі? Розбійники тепер в палатах проживають, на шестернях їздять» (стор 427). Такої самої думки й кріпаки, крім панських прислужників і тих, хто якийсь час вагався, одурений паном. Селянин Левко, захоплений благородними вчинками Кармалюка, каже: «Він усякому в біді помагає чи грішми, чи скотиною, чи так од якої напасті визволить» (стор 409). Навіть ліберально настроєний поміщик Олізар теж і слухати не хоче, що Кармалюк — розбійник.

З великим болем розповідає пісня про родинні стосунки Кармалюка:

Маю жінку, маю діти,
Та я ж їх не бачу —
Як згадаю про їх долю,
То не раз заплачу

(стор. 400).

Лише у двох сценах п'єси виведено дружину Кармалюка та сина Івана, хоч про Кармелиху і дітей згадують часто різні персонажі, оскільки в сюжеті їм відведено помітну роль. Маруся в день народження чоловіка спробувала ще раз повернути його до сім'ї, але марно, бо не міг він уже вклонитися панам. Ображена пішла вона геть, не знаючи, що їм не судилося вже побачитись. Сумною була й випадкова зустріч батька з сином. Наслідок цих зустрічей — відчуття провини перед покинутою на горювання сім'єю і разом з тим пекуча образа, що його не розуміють найдорожчі люди. Для кращого показу особистої трагедії Кармалюка драматург зводить його з кумом Розумом. Спостерігаючи родинне щастя Розумів, бавлячи їхнього хлопчика, Кармалюк ще сильніше відчував своє горе. І ще одна деталь, запозичена з фольклору. До-

ля Кармалюкової сім'ї весь час була важкою ще й тому, що сім'я жила вкрай бідно: не для власного зиску відбирав Кармалюк добро в багатих!

Слова наступної строфи пісні («хоч здається, світ широкий, та ніде подіться») також знаходять відгомін у п'єсі, в кінці якої герой висловлює таку думку: «Чи в мене жінки не було, чи в мене ж дітей немає, чи мені ж оцей світ широкий та веселий не милий? Щоб мені не хотілось пожити по-людському у цьому прекрасному світі, щоб я надаремне змінив його на гірку розбійницьку долю?..» (стор. 484).

Останні дві строфи пісні, які є в багатьох варіантах її:

У неділю дуже рано
В усі дзвони дзвонять...
Ой, а мене ж, Кармалюку,
Як звіряку, гонять...

Нехай гонять, нехай гонять,
Нехай заганяють,
Нехай мене, Кармалюка,
Люди споминають...»

(стор. 451).

не лише розкривають пригнічений душевний стан героя, а й його непохитність, незламність у боротьбі. Ці мотиви звучать особливо виразно в п'єсі. Кілька разів заперечується порівняння Кармалюка зі звірем. Закутий отаман звертається з гірким питанням до гурту людей, яких примусили взяти участь в облаві: «... за що гонять мене, як вовка, за що кують кайданами, на ланцюгах, як звіра, по світу водять, за що світ мені мерують, моє тіло і душу мою розривають?» (стор 484). Палка промова завершується закликом пам'ятати Кармелюка, не слухати панів, скинути кріпацьке ярмо.

Є у творі і відомий заспів «За Сибіром сонце сходить...» (стор 446), який виник значно пізніше основного тексту, десь лише в кінці XIX ст. («Народ про Кармалюка», К., 1961, стор. 253). У заключному монолозі, знову відповідно до пісні, Кармалюк каже: «Не загине правда у світі. Чекайте її, убогі люди, на Кармелюка надію майте» (стор. 488). Не раз Кармалюк співає пісню «Повернувся я з Сибіру». Зауважимо, до речі, що його Васильченко, очевидно, йдучи за Марком Вовчком, М. Старицьким та С. Максимовим, зробив її автором. Двічі співає її й Олізар. До речі, пісню охоче слухають навіть у панському середовищі, хоч і бояться впливу її на кріпаків, і це теж засвідчено фольклором (П. А. Гнедич, Материалы по народной словесності Полтавской губернии, вип. II, ч. I, Полтава, 1915, стор. 52). На мотив пісні було написано мазурку «Кармалюк», яку грали мандрівні музики.

Пісня «Вбогі люди, вбогі люди», близька до пісні «Повернувся я з Сибіру» за ідейним звучанням, допомогла Васильченкові показати подібність тяжкої долі Кармалюка та інших кріпаків, ненависть його до самодержавно-кріпосницького ладу. Текст пісні у п'єсі повністю не наводиться, цитуються тільки окремі вирази. Так, звертаючись до кріпаків, Кармалюк називає їх часто «убогі люди». Втікши з каторги на Поділля, він побачив, що «все як було раніше, так і тепер залишилось: як стогнали в хатах, так і стогнуть, як ходили в ярмі, так і ходять» (стор. 419).

В основу показу особистих взаємин Кармалюка з шинкаркою Христиною покладено народну пісню «Кармелю-серце» (варіант «Ходив Кармелюк до молодиці»), в якій є такі рядки:

А в мене хата сніпками вшита;
Прийди, Кармелю, хоч буду бита!
Хоч буду бита, знатиму за кого,
Пристало серденько моє до твого

(«Народ про Кармелюка», стор. 93).

Між економом та шинкаркою відбувається діалог, який перегукується з щойно наведеними словами пісні (стор. 393).

Із фольклору оповідних жанрів Васильченко запозичив риси портрету Кармалюка, характеристику його надприродної сили. Народна пам'ять зберегла портрет свого улюбленця — вродливої, суворої і ра-

зом з тим привітної, щиросердої людини: «Кармалюк не був страшний, у нього було миле лице... виразні очі були сині. Був кремезний, дуже широкий в плечах» («Киевская старина», 1892, т. 10, стор. 120). Створений Васильченком портрет відповідає свідченню фольклору про зовнішність Кармалюка.

Крім народної поетичної творчості про Кармалюка, С. Васильченко використовує й інші, тематично близькі, зразки фольклору: казку про золоту грамоту, у якій висловлено споконвічну мрію трудящих про звільнення від кріпацтва, пісню і «Осідлаю кониченька» — про невмируще прагнення до свободи, «Та немає гірш нікому» — про тяжке життя бурлаки, «Ой по горі, горі горять ми огні» — про опришка Марусяка, кохана якого, попадя Маруся, покинула заради коханого сім'ю (у п'єсі саме так зчинила попівна Олеся) тощо. Досить багато тут прислів'їв і приказок, які вживають, здебільшого, представники народних мас: «Коли б не хлоп та не віл, то не було б і панів», «Людська кровця — не водиця, розливати не годиться», «Руда — не вода», «Кров не вода — річками не тече», «Світ плаче, світ і скаче», «Коли ігумен за чарку — братія, беріться за ковші» тощо. Окремі з них переосмислюються автором, безпосередньо пов'язуються з особою головного героя.

Оскільки єдиним історичним дослідженням про Кармалюка на час написання Васильченком п'єси була белетризована розвідка польського ліберально-буржуазного історика Й. Ролле «Кармелюк» («Киевская старина», 1886, березень, стор 495—560), то цілком природно припустити, що автор використав її. Справді, у Ролле взято окремі епізоди, які показують ставлення польського панства до Кармалюка, сцена зустрічі його з сином у корчмі, розповідь про нагороду за вбивство (у п'єсі за те, що спіймали) тощо. Можна простежити навіть прямі запозичення з праці польського історика. Але разом з тим Васильченко повністю заперечив ідейне спрямування розвідки Ролле, який, захищаючи інтереси польського панства, зобразив Кармалюка звичайним карним злочинцем. Використав Васильченко і деякі з фольклорних матеріалів про Кармалюка, наведених Ролле, а саме — перекази про те, як панянка танцювала перед «розбійниками» у лісі, пісню «Зозулечка в полі кука», окремі вислови з пісні «Ходив Кармелюк до молодиці». Що ж до пісні «Повернувся я з Сибіру», п'ять строф якої подано у редакційному вступі до праці Ролле, то говорити з певністю про запозичення підстав немає, бо наведені драматургом уривки дещо відмінні від цієї публікації, як, до речі, відмінні вони й від усіх інших публікацій, які могли бути відомі Васильченкові («Народ про Кармалюка», стор. 253—259). Цілком ймовірно, що Васильченко навів у п'єсі саме ту пісню про «Кармелюгу», яку чув і сам співав ще в дитинстві.

Інші фольклорні твори про Кармалюка Васильченко міг узяти з окремих тогочасних публікацій або з власної пам'яті. Можливо, саме з публікацій журналу «Киевская старина» використані пісня «Вбогі люди, вбогі люди», перекази «Кармалюкова наука» та «Облава» («Киевская старина», 1882, стор. 184—186). З журналу «Зоря» — перекази «Купи дітям хліба» та «Розповіді Марка Галушки» («Зоря», 1894, № 11, стор. 261—262), зі збірника Б. Д. Ґрінченка «Из уст народа» — перекази: «Кармалюк і багач», «Як приїду, то живий не будеш», «Пісня про Кармалюка» (Б. Д. Г р і н ч е н к о, Из уст народа, Чернігів, 1901, стор. 202, 203, 303, 304.

Навіть побіжний розгляд творів С. Васильченка про Кармалюка показує, з якою увагою і любов'ю ставився письменник до фольклору про народного героя, як уміло використовував його.

ЩЕ ОДНА ЗГАДКА ПРО ДАВНЮ ДУМУ

У 1825 році відомий російський поет-декабрист К. Рилеєв у передмові до збірки своїх творів «Думы» навів свідчення польського хроніста С. Сарніцького щодо існування української народної думи про братів Струсів, які загинули року 1506 у битві з волохами (К. Ф. Рылеев, Стихотворения, Л., 1956, стор. 118). Згаданий літопис досі залишається єдиним джерелом, на яке посилаються всі дослідники, оперуючи дуже скупими відомостями про зміст і форму «elegiae quas Dumas Russi vocant» (S. Sarnicki, Annalles sive de origine et gestis Polonorum et Lituanorum, VII, 1587, 37). І. Єрофеєв скаржився на невідомість туманних подій, що «лягли в основу думи» (І. Єрофеєв, Українські думи і їх редакції.— ЗНТШ, т. VI, К., 1909). М. Сумцов робив висновки про «головні прикмети», насамперед, про громадський зміст її, бо ж згадує вона «про смерть двох братів в баталії з волохами» (М. Сумцов, Українські думи.— ЗНТШ, т. CXVII—CXVIII, 1913, стор 229). Ф. Колесса, очевидно, за літописом іншого польського хроніста XVI ст.— М. Бєльського, уточнив соціальний стан Струсів — галицькі шляхтичі (Ф. Колесса, Українські народні думи, Львів, 1920, стор. 8).

Тимчасом у 1853 році була опублікована ще одна більш докладна згадка про зміст цієї думи і твердження про її побутування в першій половині XIX ст. Належить ця згадка видатному молдавському просвітителеві — письменникові, культурному і громадському діячеві — Георгієві Асакі (1788—1869), життя і творчість якого значною мірою пов'язані з Україною. Народився він у м. Герца теперішньої Чернівецької області, дитячі роки провів на Хотинщині, де його батько Лазар Асакієвич був протопопом. Тут, очевидно, Георгій Асакі вивчав «руснацьку» (українську) мову. (Зазначаємо, до речі, що пізніше — у 1821 році Г. Асакі, переляканий наступом гетеристів, шукає притулку саме на Хотинщині у с. Коленківцях, де він пробув рік, збирав народні пісні). З 1795 до 1803 року родина Асакієвичів проживає у Львові, де її голова був на посаді капелана місцевого шпиталю, а молодий Георге навчався у Львівському університеті.

Львів, якому Асакі присвятив і спеціальну статтю, назавжди залишився у пам'яті письменника як один з великих культурних центрів, досить тісно зв'язаних з Молдавією. Майже 30 років провадив він переговори з львов'янином Л. Левандовським про придбання архіву його тестя — відомого румунського мовознавця і письменника І. Будей-Делянy (1760—1820), який значну частину свого життя провів у Львові. І вже напередодні смерті вісімдесятрічним хворобливим дідусем Г. Асакі зробив важку подорож через Чернівці до Львова, щоб придбати ці дорогоцінні рукописи. Таким чином, можна з певністю говорити про постійні зв'язки його з Україною, точніше — Західною Україною.

Цікавила його Україна і як літератора. «З-поміж усіх наших письменників один Асакі мав можливість у роки свого формування перебувати у тривалому контакті з трьома великими культурами континенту: романською, слов'янською і германською. Ясно, що жоден з письменників його покоління не мав горизонтів Асакі»,— каже Д. Каракостя (D. Caracostea, Izvoarele lui G. Asachi, 1928, стор. 10). Ця широчінь бачення світу допомагала йому у сферах його багатогранної діяльності, але найбільше як видавця і редактора, переконаного, що тільки при використанні культурних надбань всього людства можна будувати національну культуру. З сторінок його видань «Албина ромыняскэ», «Икоана лумей», «Спикуиторул молдоромын» молдавський та румунський читачі знайомилися зі здобутками світової культури; в них широко, як на ті часи, висвітлювалося життя різних народів світу.

Чимала увага приділялася у цих виданнях й історії та культурі українського народу. З цією метою використовувалися різні форми. Друкувалися нариси, як, наприклад, уривки з тритомної книги вражень від подорожі по Південній Росії Кс. Омар де Ел та його дружини Аделі, з якими Г. Асакі був особисто знайомий. (Цікаво, що ці уривки з'явилися у молдавській газеті за два роки до виходу їх у Франції). Тут же було опубліковано нарис «Розумовський» З. Колумбу (1769—1838), один з ранніх творів класика молдавської і румунської літератур В. Александрі (1829—1890) — вірш «Козак», написаний французькою мовою і надрукований в оригіналі та молдавському перекладі, а також багато інших публікацій подібного змісту.

Г. Асакі й сам виступав з статтями про Україну. У 1841 році він, наприклад, надрукував статтю «Козаки», з якої почалося знайомство його співвітчизників з історією запорізького козацтва (Икоана лумей, 1841, №№ 21, 45. — M. Sadoveanu, Cazacu, «Adevarul», 1937, 15 липня). Основні положення цієї статі були використані (до окремих помилкових тверджень включно) і видатним румунським письменником М. Садовяну (1880—1961) у його статті під такою ж назвою «Козаки» і, як не дивно, у сучасному Румунському енциклопедичному словнику (Dictionar enciclopedic Roman, т. I, стор. 549—550).

Автор «Козаків» з захопленням розповідав про «хоробрий народ», здатний устояти перед будь-якими труднощами, про його невибагливе життя, звитяжні подвиги, про українську пісню, котру називає «політичним маніфестом і бойовою прокламацією» (Икоана лумей, 1841, № 45, стор. 354). «Пісня,— каже він,— завжди надихала козаків старовинним духом незалежності й відваги». Не залишилася поза його увагою і своєрідність перлин українського народу: «Поезія цих пісень взагалі проста і сувора, фраза стисла, але змістовна, тропи і образи рідкісні, але природні і жваві» (там же). Це були перші відгуки про красу української народної пісні у новітньому східнороманському письменстві. Опісля багато письменників Молдавії і Румунії звертатиметься до її життєдайних джерел.

Розпочавши творчий шлях перекладами, Г. Асакі поруч з античними, італійськими, французькими, англійськими, німецькими, російськими, польськими поетами, перекладав і українських. Отже, йому належить честь бути і першим перекладачем з української на молдавську та румунську мови.

Одним із перших представників нової української літератури, твори якого були перекладені цими мовами, став Тимко Падура (1801—1871). Г. Асакі переклав його вірш «Козак», написаний у Крем'янці в 1825 році. Зіставлення оригіналу і перекладу показує, що молдавський письменник досить добре володів українською мовою. Ось, для прикладу, початок твору:

Закотився місяць в хмари, Свище буря по горах, Посунулись нічні мари Проспатися в чагарах.	Луна де норі с'аскунде, Фунтуна пе мунці жеме; Фантоамеле де наопте Тот локул ау купринс.

У рік появи цього перекладу була надрукована і перша з «історичних новел» Г. Асакі «Руксанда Доамна» (1841) про відому подію у відносинах Молдавії та України — одруження сина Богдана Хмельницького Тимоша з донькою молдавського господаря Василя Лупу Роксандою. Зазначимо, до речі, що термін «новела» стосовно до творів Г. Асакі може бути вжитий тільки умовно. Насправді це були белетризовані історичні нариси, насичені відомостями про різні події, дати, діячів тощо. (Пізніше новела «Руксанда Доамна» набула надзвичайно широкої популярності завдяки обробці румунського письменника Н. Гане). На цю тему багато писали ще до Г. Асакі — польські, українські і молдавські

автори. Але польські і молдавські письменники події висвітлювали тенденційно: про Богдана, Тимоша і взагалі про український народ висловлювались зневажливо, вороже. Зовсім по-новому підійшов до трактування цієї теми Г. Асакі, говорячи не тільки про те, що козаки наводили жах на ворогів, але й що вони були «друзями, бажаними лицарями, які наповнювали простір бадьорими піснями», і які «своєю поведінкою та щедрістю викликали довір'я населення» Молдови (Г. Асакі, Опере алесе, Кишинэу, 1957, стор. 386. Наступні посилання на відповідні сторінки цього видання подаються в дужках після цитати в тексті). Хоч цей твір написано в романтично-лицарському плані, і в його центрі стоїть історія закоханих, все ж у ньому маємо і оцінку суспільно-державного значення шлюбу Тимоша і Роксанди. «Польща розуміла важливість цієї події,— каже автор,— яка мала вплинути і на її власну долю, і вживала всіх заходів, на які була спроможна, щоб порушити цю спілку» (375).

Автор з любов'ю змальовує образи закоханих. Якщо молдавський літописець, Тимошів сучасник і недруг, Мирон Костін писав про Богданового сина, що це «тільки обличчям людина, а всім єством тварина», «людина з єством дикого звіра» тощо, то Г. Асакі говорить, що він «наскільки вродливий, настільки й мужній», чим зразу і викликав любов Роксанди (368). Так само у цілком позитивному плані говориться і про Богдана, і про козаків, яких «шляхта придушувала нестерпним ярмом» (370).

Надзвичайно високу оцінку дав Г. Асакі Богдану Хмельницькому в іншому творі — «Мазепа в Молдавії» (1859). Назва твору далеко не відповідає його змісту. Про Мазепу в ньому говориться мало та й то, здається, тільки те, що оповів у своєму широко відомому творі Г. Байрон. Основна ж увага молдавського письменника зосереджена на виясненні значення визвольної війни українського народу проти польської шляхти у 1648—1654 роках. Про це можуть свідчити такі слова про Хмельницького: «Ця надзвичайна людина відігравала значну роль на коні світу; великий політик, залежний воїн, наділений силою суверена, жив у своєму будинку як селянин, посланників коронованих голів приймав у хаті, де мешкав з дружиною. Протягом десяти років він був острахом для поляків, і Молдова відчула вплив його сили» (404).

Якщо названі твори спеціально присвячені українській темі та молдавсько-українським стосункам, то у низці інших маємо більш або менш суттєві згадки про Україну, її народ і, зокрема, пісні. Серед них заслуговує на особливу увагу новела «Богдан Воєвод» (1853), у якій стисло викладено зміст думи про смерть братів Струсів.

Ось як виглядає зміст цієї думи у переказі Г. Асакі. Року 1506 молдавський воєвода Богдан вирішив силою здобути собі за дружину польську принцесу-красуню Єлизабету. Та в неї був закоханий і молодший з братів Струсів, котрі відзначались своєю мужньою красою і геройством. Брати дуже любили один одного, і коли Фелікс надумав перешкодити одруженню принцеси з господарем, Георгій намагався переконати його у марності задумів, бо ж не може принцеса покохати його. Та всі умовляння були даремними, і Георгію довелося стати спільником здійснення братового задуму. Було створено озброєний загін з таких же, як і вони, хоробрих і запальних юнаків. Всі поклялися не допустити, щоб їх лицарська честь була заплямована господарем-дикуном.

Щоб досягти своєї мети, юнаки нарядилися на зразок німецьких найманих вояків, які перебували на службі у молдавського господаря. Братам Струсам з своїм загоном вдалося добратися до Ботошан, звідтіль проникнути у Хирлеу, де саме тоді перебував Богдан. Тут їх маневр було розгадано. Жменьку хоробрих атакувало молдавське військо. Не злякавшись, Струси вступили у відчайдушний бій. Іскри кресали шаблі, кров виступала на білих мінтянах молдаван, з пробитих панцирів від-

важних захисників принцеси витікала струмками кров. Але бій не стихав, над бойовищем чулися стогони помираючих та іржання коней, що ділили долю своїх вершників. Як молодий лев, котрий вперше вийшов на полювання, каже письменник, бився Фелікс. Своєю молодечою поставою, відвагою, а також страусовим пером, що прикрашало його шолом, він привернув увагу трьох воїнів-молдаван, які оточили його. Мужньо та вправно відбивав юнак смертельні удари, але кільце звужувалось, і він громовим голосом, заглушаючи брязкіт шабель, покликав брата. Георгій, як буря, кинувся на допомогу Феліксові, але саме в цей час на шию його коня пав спритно накинутий одним з молдаванів аркан. Падаючи, кінь потягнув за собою і вершника, придушив його своїм тулубом. Тимчасом молодшому братові було нанесено ще два смертельні удари. Зібравши останні сили, він ще крикнув: «Брате! Скажи, що гину за Єлизабету та її любов!». До останнього билися вершники, і чим більше крові лилося, тим більше сліз текло з очей Георгія, який оплакував смерть молодшого брата. Дуже мало звитяжців залишилося в живих. Всі вони разом з Георгієм були приведені до Богдана. Дізнавшись про мету їх нападу, розлютований господар наказав стяти голови усім полоненим» (348—349).

Г. Асакі так закінчує свою розповідь: «Ризикований напад цих знаменитих братів та їх трагічна смерть зробила велике враження в обох країнах. Вони стали змістом однієї русинської пісні, названої думою, яка **до наших днів зберігається у творчості чабанів,** які дією (грою) акомпанують цій елегійній пісні» (350—351). З підкреслених нами слів виходить, що цей твір мав би побутувати серед буковинських чабанів ще й на початку XIX ст. Часто буваючи у Східних Карпатах в дитячі та юнацькі роки (а також і в пізніші часи), Г. Асакі міг почути її тут, а може навіть і записати. Бо за його свідченням, перебуваючи у 1821 році в Коленківцях, він записував там народні пісні, але ці записи загубилися (G. Asachi, Poesii poporale.— «Gaseta di Moldavia»,1852, 17 березня).

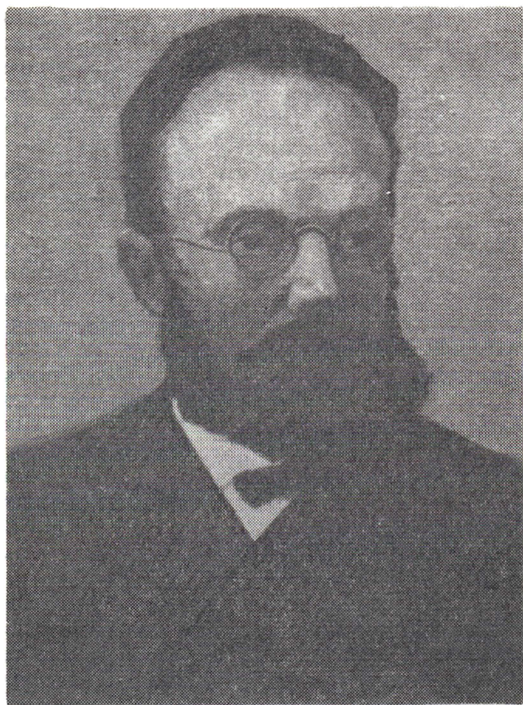
Правда, вислови у розповіді Г. Асакі—«пісня, названа думою», «елегійна пісня» — можуть дещо насторожити своєю подібністю до відповідних місць у стислому повідомленні про смерть братів Струсів польського хроніста. Не виключена можливість, що джерелом цього епізоду в оповіданні Г. Асакі була не «творчість чабанів, а той же літопис С. Сарніцького, на який посилався К. Рилеєв. Можливо, навіть, що молдавський письменник під час свого тривалого перебування у Петербурзі 1830 року в складі дипломатичної місії (Ф. Левит, Георге Асаки, Кишинів, 1966, стор. 46—48, 58) мав нагоду саме зі збірки К. Рилеєва довідатись про цей факт і, доповнивши його деталями з розповіді польського хроніста Кромера і картинами, створеними своєю буйною фантазією, переповісти співвітчизникам.

Та все це — тільки припущення. Адже досі немає ні найменших доказів, які спростовували б свідчення Г. Асакі про побутування «пісні, названої думою» у «творчості чабанів» за часів письменника.

Зрештою, якщо б і вдалося заперечити повідомлення молдавського вченого і письменника, цей епізод все ж збереже свою цінність як **перша** спроба художньої інтерпретації української думи у красному письменстві. І в такому випадку згадка Г. Асакі думи про смерть братів Струсів заслуговує на увагу дослідників українських народних дум і фольклору взагалі.

Чернівці

Олекса Романець



НЕВТОМНИЙ ШУКАЧ

(до 70-річчя від дня смерті В. Ястребова)

Володимир Миколайович Ястребов народився 1855 р. у селі Кривій Луці біля Самари (тепер Кінельського району Куйбишевської області РРФСР). Навчався спочатку в Саратовській гімназії, де вчителювали вихованці відомого славіста В. І. Григоровича, який до 1863 р. був професором Казанського університету. 1872 р. за порадою своїх учителів вступив до Новоросійського (Одеського) університету на історико-філологічний факультет, деканом якого тоді був В. І. Григорович.

В університеті Ястребов розпочинає свою наукову діяльність. Під впливом В. І. Григоровича він зацікавився історією і культурою різних національностей півдня України і особливо українського населення.

Закінчивши у 1876 р. університет, він працює вчителем Єлисаветградської земської гімназії, а трохи згодом Єлисаветградського земського училища першого розряду. Ястребов був палко відданий своїй справі. Він, зокрема, влаштував історичний і географічний відділи в музеї при Єлисаветградському реальному училищі. Це був перший своєрідний місцевий музей, що мав предмети старожитностей неабиякого значення. Значну частину експонатів він привіз із подорожей до Константинополя, Італії, а також зібрав під час розкопок у Криму і на Кавказі. Деякі з цих експонатів Археологічна комісія, взявши на перегляд, затримала і передала Ермітажеві.

Умови праці в училищі стали дуже важкими, коли земські реальні школи підпали під урядовий нагляд і там запанували поліцейські порядки, як і в усіх казенних школах царської Росії. За вчителями і учнями було встановлено персональний нагляд. До учнів на квартири начальство почало посилати класних наставників стежити, чи не читають учні забороненої літератури, чи не тримають у себе зброї тощо.

Особливий нагляд був за вчителем історії. Він не мав права розповідати учням більше. ніж було сказано в офіційному підручникові. Ястребова дуже гнітили такі порядки. Не залишаючи вчителювання, Володимир Миколайович віддає час і сили дослідженню археології, етнографії та фольклору. Він робив археологічні розкопки, збирав пам'ятники народного побуту, зразки народної поетичної творчості північної Херсонщини, досліджував українську топоніміку та ономастику. Навколо нього згуртовувалася молодь, яка постійно збирала для нього предмети побуту, народні пісні, казки, топонімічні назви та прізвиська. Ястребов перший організував народні читальні у Єлисаветграді, кількох молодих людей сам безкоштовно підготував до екзамену на вчителів. Разом з професорами Новоросійського (Одеського) університету він підняв клопотання про спорудження пам'ятника В. І. Григоровичу в Єлисаветграді й особисто брав найактивнішу участь у збиранні коштів для цієї справи серед місцевого населення. Він також виступив 1892 р. з промовою на відкритті пам'ятника (надруковано в різних журналах).

Учений написав і надрукував понад 70 праць. Перші його дослідження з археології та краєзнавства з'явилися в журналі «Киевская старина» за 1883 р., співробітником якого Ястребов від того часу залишався до кінця свого життя. Багато його статей, рецензій вміщено також у виданнях: «Археологические известия и заметки», «Этнографическое обозрение», «Записки Одесского общества истории и древностей», «Летопись историко-филологического общества при Новороссийском университете», «Сборник Херсонского земства», «Материалы по археологии России». «Новороссийский календарь», «Семья и школа» тощо.

До нашого часу не втратила наукової цінності праця В. М. Ястребова «О Лядинском и Темниковском могильниках Тамбовской губернии» (1893), яка з'явилася в результаті проведених ним за дорученням Археологічної комісії розкопок. Важливі наукові спостереження містили також його дослідження «Херсонес Таврический» (1883 р.), «Опыт топографического обозрения древностей Херсонской губернии» (1894). Остання книжка включала, зокрема, матеріали, одержані від 56 кореспондентів (з сільської інтелігенції), а також зібрані самим В. М. Ястребовим.

Внеском у краєзнавство стали «Объяснительная записка к карте Елисаветградской провинции 1772—1774 гг.» (1885), статті «Поездка на остров Каменоватый на Днепре» (1894), «Греки в Елисаветграде» (1884), «Курганы и городища Херсонского края» (1892), «Архив крепости св. Елизаветы» та ін.

Багато уваги Ястребов приділяв і вивченню та призбируванню народнопоетичної творчості північної частини Херсонської губернії. Не втратили свого значення його збірки «Народные песни Херсонского края» (1894), «Святочные песни Елисаветградского и Александрийского уездов Херсонской губернии» (1894), статті «Варианты сказки о неверной жене» (1894), «К библиографии малорусских сказок» (1895) та ін. Особливо його цікавив фольклор, пов'язаний з гайдамаччиною. У журналі «Киевская старина» в різні роки з'являлися такі його публікації і розвідки: «Гайдамацкий бандурист» (1886), «Гайдамацкая песня» (1885), «Песня о сербе» (1884), «В запорожском захолустье» (1885) та ін. Ястребов опублікував чимало заміток про сільський побут. Найголовніші з них — «Свадебные обрядные хлебы в Малороссии» (1897), «Несколько слов о писанках» (1895), «Очаковская зима по современному описанию» (1884), «Новые данные о союзе неженатой молодежи на юге России» (1896), «Из народных уст» та ін. У книзі «Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные в Елисаветградском и Александрийском уездах Херсонской губернии» (1894) описані обряди, зафіксовані легенди українців північної частини Херсонської губернії. У першій частині праці чимало місця (понад 200 сторінок) займають етнографічні матеріали, що стосуються народних уявлень українців про навколишній світ: небо, світила, атмосферні явища, тварин, птахів, рослини. Тут подано матеріали з народного календаря, у другій частині вміщено головним чином легенди і побутові оповідання.

Праця «Малорусские прозвища Херсонской губернии» (1893), присвячена розглядові походження вуличних прізвиськ Єлисаветградського та Олександрійського повітів. Зібравши досить значний матеріал (близько 400 прикладів), автор грунтовно з'ясував походження кожного прізвиська, поділив їх на окремі групи за певним принципом, встановив причину виникнення кожного з них. Ястребов заперечує думку деяких вчених, що прізвиська на Запоріжжі давалися лише для приховування втікачів. Не поділяє він також повністю і думки тих, хто пояснює виникнення прізвиськ лише нахилом до гумору українців. На його думку, основну роль у творенні назв такого типу відіграє «психологічна потреба в мальовничому позначенні особи». Безумовно, що й таке пояснення нас зараз не може повністю задовольнити. Але заслугою вченого є те, що він вперше звернув увагу на життєві обставини, в яких найчастіше творилися прізвиська (на вечорницях, на сільському сході, в шинку, у волосному правлінні, в розмовах серед бабів-плетух, під час гри дітей на вулиці і т. ін.). Цікавими є спостереження про зв'язок прізвиськ з топонімічними назвами. На конкретному матеріалі він доводить, що багато назв хуторів, балок, вулиць, могил, сільських кутків, урочищ є за своїм походженням прізвиськами конкретних людей, від яких вони перейшли на назви місцевості й стали топонімами.

У збиранні матеріалу Ястребову допомагали його учні та сільська інтелігенція. Велику допомогу йому подавала сім'я Тобілевичів. Особливо багато сприяв йому Панас Саксаганський, якому він висловлює подяку у вступові до своєї праці. Активним збирачем була також колишня учениця Ястребова — вчителька Ганна Тобілевич — родичка письменника.

Цікава деталь: у п'єсах Карпенко-Карого та Кропивницького, уродженців Єлисаветградщини, знаходимо чимало імен дійових осіб, тотожних з прізвиськами, поданими в праці Ястребова «Малорусские прозвища Херсонской губернии». Наприклад, Боруля, Пузир, Кундель, Деркач та інші — у п'єсах Карпенка-Карого; Буць, Кукса, Дерев'янка, Галушка тощо — у творах Кропивницького. Це свідчить, що письменники не створювали якісь нові найменування для персонажів своїх п'єс, а широко використовували народні прізвиська, які побутували в їхньому краєві.

У свій час «Материалы по этнографии Новороссийского края» та «Малорусские прозвища Херсонской губернии» високо оцінили В. Гнатюк та інші відомі вчені, зокрема А. Кримський («Этнографическое обозрение», М., 1894, № 1, кн. XX, стор. 163; 1896, № 2—3, кн. XXIX—XXX, стор. 282). Схвальний відгук про фольклорно-етнографічну діяльність Ястребова дав М. Сумцов у своїй праці «Современная малорусская этнография» (вип. II, 1897).

Дослідження Ястребова з археології, етнографії, історії та філології привернули увагу Московського археологічного товариства, і він у 1885 р. був обраний членом цього товариства, а в 1889 р. стає членом Історико-філологічного товариства при Новоросійському університеті, з 1892 р.— дійсним членом імператорського Товариства історії і старожитностей, з 1894 р.— членом-кореспондентом археологічного товариства при Київській духовній академії.

Жваві творчі зв'язки мав Ястребов з Археологічною комісією в Петербурзі, співробітником якої став через посередництво відомого візантолога академіка М. П. Кондакова.

В усій своїй діяльності Ястребов був вірним послідовником професора-слов'янознавця В. І. Григоровича, який одночасно з ним у 1876 р. переїхав до Єлисаветграда на постійне проживання. Ястребов часто відвідував відомого вченого в його невеличкому помешканні на околиці міста. Саме під безпосереднім впливом улюбленого високоавторитетного вчителя Ястребов провів перші борозни наукового дослідження культури населення півдня України.

Помер Ястребов 1899 р. у Херсоні, де його й поховано.

Кіровоград

Володимир Чернецький





Капела бандуристок Полтавського міського Будинку культури.

Косівський оркестр гуцульських народних інструментів. Кадри з фільму «Україна — пісня моя».





Танок **«Ятранські ігри»** у виконанні Заслуженого народного ансамблю танцю УРСР **«Ятрань»** Кіровоградського агрегатного заводу.

Танець «Козаки» у виконанні Заслуженого народного ансамблю танцю УРСР Харківського електромеханічного заводу.
Кадри з фільму «Україна — пісня моя».



НАРИСИ, ЕТЮДИ



ВІРА ПАВЛЕНКО

СЕМЕН ДОРОГИЙ ТА ЙОГО ХОРОВА КАПЕЛА

Частіше й частіше на республіканську і навіть всесоюзну естраду виходить студентський хор Кіровоградського педагогічного інституту ім. О. С. Пушкіна. Позаду п'ятнадцять років наполегливої праці: трудові будні й радощі творчих перемог. За цей час багато змінилося в ньому поколінь студентів. Ті, хто закінчував інститут, виїжджали вчителювати, несли дітям палку любов до хорового співу і набуту в інститутському хорі високу музичну культуру, а студентські лави поповнювалися першокурсниками, а отже й новими хористами.

Історію музичного колективу варто почати з розповіді про його диригента. Організатором і беззмінним художнім керівником хору кіровоградських студентів є заслужений працівник культури УРСР Семен Васильович Дорогий.

Народився Семен Дорогий 1924 року на околиці Кіровограда у робітничій сім'ї. Це була дружна, співуча родина. Глава її Василь Григорович вільний від робти час віддавав мистецтву: був знаменитим на весь повіт танцюристом, з шести років почав виступати в українському музично-драматичному театрі, у трупі Трохима Петровича Колісниченка, брав участь у дивертисментах. Гарною співачкою була й мати Олена Іванівна, незмінна виконавиця в аматорських виставах партії Катерини з однойменної опери Аркаса, Наталки з опери Лисенка «Наталка Полтавка» та ін. Часто, коли Олена Іванівна починала пісню, до неї приєднувався соковитий баритон чоловіка, а потім підспівували діти. Скільки було переспівано українських народних пісень і журливих, і веселих, щедрівок, колядок... Сусіди, всміхаючись, говорили про будиночок Дорогих: «Справжня музична скринька».

Семенко зростав в атмосфері української народної пісні. І сам, як птах, безмірно любив співати.

З третього класу почав співати в хорі Палацу піонерів. І тут малому пощастило. Керував цим хором і викладав співи в школі досвідчений педагог Левко Маркович Битенський, який свого часу закінчив Лейпцігську консерваторію. Семен був старанним і здібним учнем. У 1939 р. на олімпіаді в Києві він співав романс Глінки «Жайворонок». Це було перше творче досягнення.

У 1941 р. перейшов у десятий клас, та відвідувати його не довелось. Почалася війна. Сімнадцятирічний юнак працює їздовим у господарстві «Зелентрест», яке вирощувало овочі і постачало їх німецькій армії. Меткий сіроокий хлопчина в старенькій фуфайці взимку возив гній та хмиз на парники. Їздовий — тільки цю його «посаду» й знали в німецькій комендатурі і не звертали уваги, коли підвода виїздила з міста. «Їздовий,— зітхали сусіди.— Важко хлопцеві заробляти хліб». Зв'язковий — знали про нього в партизанському підпіллі і нетерпляче чекали, коли віз із гноєм проїде в умовленому місці, на дні підводи відсунеться дошка і випадуть ящики з патронами.

Після визволення рідного міста від фашистських загарбників Семен Дорогий був призваний до Радянської Армії і став розвідником.

Про його фронтову біографію дізнаємося з коротеньких кореспонденцій фронтової газети «Вперед на врага». 13 травня 1944 р. газета писала: «Бійці і офіцери наших підрозділів з гордістю вимовляють імена: Іван Гнип, Олексій Прядун, Семен Дорогий, Захарій Жосан та інші. Це імена безстрашних людей, які не раз добували цінні відомості, ходили в нічні пошуки, приводили «язики», визначали вогневі точки ворога тощо». Через якийсь час газета писала: «Бувалий воїн Семен Дорогий, гвардієць — орденоносець, відмінний стрілець».

Але й найстрашніші запеклі бої не бували без перепочинку. А молодість брала своє... Ось пожовкла газета сповіщає: «...На перон виїхав грузовик. Бійці відкинули борти, і кузов тритонки перетворився на естраду... Ліричну пісню «Солов'ї» проспівав гвардії сержант Семен Дорогий».

Щасливий день перемоги зустрів Семен у Празі. На урочистому концерті співав солдатські пісні, акомпанував йому на баяні бойовий друг Сашко Монастирський. Слухали бійці улюблену пісню «В землянці» — і котилися сльози по обвітрених мужніх обличчях, милувалися дзвінким тенором радянського солдата щасливі мешканці звільненої Праги. А після Праги був ще Далекосхідний фронт. І тільки після капітуляції Японії вступив Семен Дорогий у мирне життя. Під час огляду художньої самодіяльності частин Радянської Армії на території Монголії журі огляду звернуло увагу на блискучий драматичний тенор Дорогого. Його рекомендували до ансамблю пісні і танцю Східно-Сибірського військового округу.

1947 року він вступив на перший курс вокального факультету Одеської консерваторії в клас професора Олександра Васильовича Карпатського.

Студентські роки майже кожна людина вважає найщасливішими в своєму житті. Так спочатку було і в Семена. Навчання давалося легко. Швидко набував вокальних навиків, удосконалював виконавську майстерність. Та ось трапилася біда. Тяжке захворювання голосового апарату примусило Семена надовго замовкнути. Лікарі не втрачали надії врятувати голос. Усвідомити трагедію трати голосу професіонального співака може, мабуть, лише його колега — співак. Важко було Семенові. Гнітила невідступна думка: «Що буде далі?»

Якось у вестибюлі консерваторії зустрів Семена Костянтин Костянтинович Пігров. «Чого хор не відвідуєш?» — поцікавився професор. І коли дізнався, в чому справа, обняв хлопця за плечі і повів до себе. Після тривалої розмови професор запропонував Семенові перевестися на диригентсько-хоровий факультет і взяв його у свій клас.

Згодом до Семена повернувся голос. Радість була безмірна. Закінчив він два факультети: вокальний та диригентсько-хоровий. Його залишали працювати в Одесі. Але Семена владно потягла до себе рідна Кіровоградщина. Спочатку він соліст Кіровоградської обласної філармонії. Його ім'я — на багатьох афішах. Проте любов до хору перемагає. З 1954 р. Семен Васильович керує хоровою капелою Кіровоградського педагогічного інституту ім. О. С. Пушкіна. У колектив він приніс свою творчу наснагу, а до того ще й методику роботи свого вчителя професора К. К. Пігрова.

Головною метою молодого студентського колективу і його керівника було оволодіння високою музично-хоровою культурою, тому значне місце в роботі капели посідає навчально-виховна робота. Учасники ретельно вивчають музичну грамоту, сольфеджіо, хорознавство, широко знайомляться з хоровою літературою. Наслідком такої роботи з'явилися всі наступні творчі перемоги.

У діючому репертуарі капели понад сорок творів, серед них дуже складні щодо виконання, скажімо, «Попутна пісня» М. Глінки. На цьому

творі капела демонструє надзвичайну злагодженість і рухливість голосів, бездоганну дикцію. Подолати технічні труднощі при вивченні складного хору Семенові Дорогому допомагає глибоке знання вокалу. Справді, сполучення двох професій — співака і хормейстера — велика перевага для керівника капели.



Семен Дорогий — гвардії старший сержант. Фото 1944 р.

Великий внесок у капелу за 11 років праці зробила талановитий концертмейстер Віра Костянтинівна Дорога, дружина диригента. З її участю розучувано хорові партії і відбувалися всі виступи капели.

Капела завжди бере активну участь у спільній справі естетичного виховання трудящих області. Жодне велике свято, жоден урочистий концерт не проходять без участі цього чудового колективу. Капела — незмінна учасниця хорових декад в області. На базі цього колективу проводяться обласні семінари керівників хорів, а минулого року успішно пройшов і республіканський семінар методистів обласних будинків народної творчості з хорового жанру та керівників хорів. Під час відкритих занять для учасників семінару Семен Васильович показав своїм колегам з усіх областей республіки деякі цікаві прийоми з техніки диригування, а також ознайомив з методикою роботи у своєму колективі.

Капела бере активну участь у роботі народного університету хорової культури. Вона є справжнім пропагандистом української народної пісні.

На всіх обласних оглядах художньої самодіяльності капела завжди займала перше місце. Та найбільшим досягненням було завоювання золотих медалей на республіканському та всесоюзному фестивалях самодіяльного мистецтва на честь 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції. А керівникові капели Семенові Дорогому надано почесне звання заслуженого працівника культури УРСР. Найкращі твори у виконанні капели незабаром були записані на грампластинку, випущену Всесоюзною фірмою «Мелодія».

Великим творчим досягненням колективу була підготована ним концерт-лекція «Українські народні пісні в обробці Миколи Леонтовича та Олександра Кошиця». В ході концерту-лекції виконувались 11 обробок Леонтовича і два його оригінальні хори — «Льодолом» та «Літні тони». Із великої творчої спадщини Кошиця трудящі Кіровограда й інших міст почули у виконанні капели «Пісню про Байду», «Ой на горі та женці жнуть», «Гей, я козак з України», «Ой пряла б я куделицю» та інші — всього 8 обробок. Для більшості слухачів це була щаслива нагода вперше почути твори цього великого майстра хорового мистецтва.

Як повелося здавна, під час фестивалів їхні учасники знаходять собі багато нових друзів. Цей колектив знайшов собі хорошого друга в особі народного артиста УРСР Сергія Козака, який очолював хорове жюрі і був зачарований блискучим виступом капели. До речі, ця щира, сердечна дружба продовжується і досі. Капела розучила кантату Сергія Козака «Дума про Україну», яку успішно виконувала влітку 1968 р. під час місячної концертної подорожі по Дніпру на теплоході «Гулак-Артемовський». Соло в кантаті виконував автор, народний артист УРСР Сергій Козак.

Стільки нових задумів з'явилося в учасників колективу. Але раптом вони були приголомшені звісткою: їхній керівник виїздить на роботу до Києва. Справді, під час фестивалю Семена Дорогого відзначили не тіль-

ки як талановитого хормейстера, а й як здібного педагога і запросили на роботу до Київського інституту культури.

Як покинути колектив, створений власними руками, колектив, який стільки років виховував як рідну дитину? Рішення прийшло не одразу. Семен Васильович Дорогий зараз живе у Києві. Працює в Інституті культури, де готуються поряд з іншими фахівцями і майбутні керівники хорів. Багато часу приділяє роботі в Музично-хоровому товаристві Української РСР. Хорову капелу він передав своєму колишньому учневі Борису Васильовичу Притулі, залишившись консультантом капели. Двічі на місяць Семен Васильович як шеф приїздить до рідного міста і працює з колективом, дає консультації новому керівникові.

Наприкінці лютого кіровоградські студенти, на запрошення ЦК ЛКСМУ, приїздили до Києва і виступали на урочистому концерті для учасників республіканського зльоту студентів. Як одному з кращих хорових колективів України їм випала честь бути влітку гостями на традиційному святі пісні в Естонії.

Кіровоградська капела весь час несла трудящим пісні про В. І. Леніна, Комуністичну партію, Радянську Батьківщину. До сторіччя від дня народження Ілліча репертуар її поповнився патріотичними піснями, а також творами класиків, обробками народних пісень, які становлять золотий фонд пісенної культури українського народу.

Київ



Капела кіровоградських студентів на Тарасовій горі. 1968 р.

ПУБЛІКАЦІЇ, МАТЕРІАЛИ

ЖИТТЄПИС КОБЗАРЯ ГРИГОРІЯ КОЖУШКА

Вступне слово Федора Лаврова (Київ)

Сумщина уславилася своїми талановитими народними співцями-кобзарями. Тут бриніли золоті струни дзвінкоголосих кобз і лунали співучі голоси чародіїв пісні й музики Степана Пасюги, Єгора Мовчана, Івана Чаловського, Дмитра Циганенка та ін.

На Сумщині жив і талановитий кобзар Григорій Семенович Кожушко (1880—1924). У січні 1916 р. його запросив до себе професор Петроградського археологічного інституту Микола Іванович Привалов, майстер гри на кобзі, знавець і шанувальник українського кобзарського мистецтва. Зацікавившись кобзарською діяльністю українського народного співця, вчений вирішив записати його біографію. М. І. Привалов почав цю роботу, а закінчити її доручив самому Г. С. Кожушку, який вмів друкувати. Нам, на жаль, не вдалося встановити, коли і за яких умов кобзар опанував технікою машинопису. Можливо, він, як і його односелець та добрий приятель Мовчан, вчився у Харківській школі сліпих і саме там навчився друкувати.

Кобзарювати Г. С. Кожушко розпочав у 1906 р. Він талановито виконував ряд історичних народних пісень, зокрема про Морозенка, Нечая, Байду, Залізняка, знав деякі пісні на слова Тараса Шевченка, виконував багато пісень на суспільно-побутові теми, знав чимало ліричних та жартівливих пісень. Особливо любив співати відому революційну пісню «Шалійте, шалійте, скажені кати».

Олена Пчілка, зустрівшись у Катеринославі в музеї Поля (директором якого був в той час проф. Д. І. Яворницький) з Григорієм Кожушком, була зворушена чарівним співом, силою експресії, з якою виконував кобзар народні думи та пісні. «До музики він має хист, грає добре,— писала О. Пчілка.— Співає ж просто чудово! Хоч голос у Кожушка добрий, має молоду гучність і дзвінкість, але не се одно становить приваблу його співу, а ще до того — велика виразність, глибочінь почуття. Співав мені Кожушко пісню про Морозенка, а потім одну річ, добре відому мені по словах — бо то були вірші Шевченка (про смерть чумака),— але мені не довелось чути, щоб ті вірші хто-небудь співав. Хто добрав ту мелодію — не відомо, тільки вона гарна, дуже гарна! А ще у виконанні Кожушковому — просто до серця діймає! Мені здається, що взагалі в Грицькові Кожушкові таїться велика мистецька сила» («Молода Україна», 1912, № 12, стор 22—23).

У 1918 році Григорій Кожушко разом з своїм земляком Єгором Мовчаном побував у Москві. «Нас запросили до одного наукового товариства,— згадував Є. Х. Мовчан.— Там прочитали доповідь, в якій відзначалась і діяльність українських кобзарів, вказувалось на революційний зміст кобзарських пісень та на широку популяризацію кобзарями безсмертного Тараса Шевченка». Після цієї доповіді виступили Г. С. Кожушко і Є. Х. Мовчан (М. Т. Рильський, Ф. І. Лавров, Кобзар Єгор Мовчан, К., 1958, стор. 19—20).

За свідченням Мовчана, Кожушко мав сильний і приємного тембру голос, дуже добре грав на кобзі і був одним з найвидатніших кобзарів Сумщини. Після Жовтня Кожушко не лише виконував народні пісні, а й сам складав їх. Серед них були пісні про новий, радянський лад, про В. І. Леніна.

Неймовірно тяжкі життєві умови за дореволюційного часу, рано підточили здоров'я Г. С. Кожушка. Він тяжко захворів і 1924 р. помер.

Нижче подаємо (у перекладі з російської) досі ще не публікований життєпис Григорія Кожушка, який зберігається у Відділі рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (фонд 8, к —3—6, арк. 116—123).

Співець-кобзар, селянин з Харківської губернії, Богодухівського повіту, село Велика Писарівка, Григорій Семенович Кожушко розповів мені таке. Почав ходити кобзарем з 1906—1907 рр. Заїхав у Катеринодар у 1907 р. Публіка, як і скрізь, приймала дуже добре. Ходив він по дворах. Між будинками поводир, невеликий хлопець, який мало що розумів, завів його у двір поліцейського участка. Після перших акордів городовий окликом нагадав, що то участок. Повернули назад. Але пристав, що побачив цю подію, наказав завернути обох,— спитав про паспорт, який був в належному вигляді. Спитав, що то за музика. Кожушко пояснив, що це кобза. Пристав наказав негайно одібрати інструмент і одправив сліпця з поводирем до поліцмейстра, склавши супровідний протокол. Той, прочитавши про це протокол пристава, почав поводитися дуже грубо, звинувачуючи кобзаря в тому, що, ходячи по дворах, він робив грубості. На заперечення Кожушка про це, що його скрізь приймають добре, так що йому немає



Григорій Кожушко, сфотографований у музеї Поля в Катеринославі.

підстав робити грубості — поліцмейстер заявив: «Що це начебто пристав бреше?»... Кожушко відповів: «Не знаю». Побачивши в свою чергу на паспорті помітку, що Кожушко одружений, запитав: «Для чого ти одружився і в кого питав дозволу одружитися». Кожушко відповів, що зробив це за побажанням матері, бо вона була стара і нікому було вести господарство.

— З ким ти говориш? — вигукнув поліцмейстер.

— З чоловіком — відповідав кобзар, чуючи, що поліцмейстер уже наказав писати відкритого листа.

— З яким? — допитувався поліцмейстер.

— З живим,— знову відповів Кожушко.

Тоді поліцмейстер звелів зачинить Кожушка. Його забрали з хлопцем, інструмент залишений був там же (доля його невідома); обох одвели в тюрму, де вони сиділи два тижні; потім по етапу перевели в Ростов (з Катеринодару), там тримали у тюрмі ще два тижні: сиділи в тюрмі. Хлопчик дорогою захворів і його залишили у Харкові в тюремній лікарні. З огляду на те, що арештанти харківської тюрми були буйні, начальник помістив Кожушка в одиночну камеру. Нарешті направили його в Богодухів, у тюрму, а після ночівлі — у Сінне. Там три дні тримали Кожушка, чекаючи етапних підвід, але за проханням Кожушка (що дуже сумував) відправили пішки додому. Довелося пройти тридцять верст. Сімейство зраділо, що його голова нарешті прибув, хоч і без копійки грошей, бо він не писав з дороги, не бажаючи засмучувати домашніх. Дружина плакала, дізнавшись про все.

Зимою Кожушко знову ходив по селах з бандурою, яку знову якось придбав собі. Літом людей по селах нема, а заробляти треба. Він знову поїхав до Харкова. Після потрапив до Новочеркаська. Тільки що приїхав і послав хлопчика розмінять мідні гроші (4 карбованці) на срібло, а сам зупинився біля телеграфного стовпа. Якраз вранці робітники кидали каміння в козаків. До Кожушка підійшов пристав і запитав: «Якої губернії?» «Херсонської».

«Та це сліпий»,— каже пристав. «Сліпому тут нічого робити!» І наказав забрати Кожушка. Його тримали в участку до півдня, потім відправили до поліцмейстера. Той навіть не глянув на Кожушка і наказав перевести його до міської тюрми. Там він просидів до ранку, після чого одправили його в тюрму (в тому самому місті). Дорогою він попросив козака передати хлопцеві його паспорт, що козак і взявся зробити. У тюрмі Кожушко просидів два тижні. Відправили на Воронеж. У Новочеркаській тюрмі суворо (там військовий стан). У Воронежі просидів днів з десять, потрапив в одну камеру з політичними з «Потьомкіна» і з ними ж разом переслали до Харківської тюрми. Там просидів з тиждень. Начальник її зважив на становище Кожушка і розпорядився якнайшвидше направити його через Курськ до Богодухова. Переночував у Богодухові, а потім його відправили у Сінне. Там знову просидів днів зо три. Тут трапилися писарівські люди, які взяли його на поруки і відвезли додому. Було дуже холодно, а вийшов на промисел Кожушко в літньому одязі.

Бандура лишилася на постоялому дворі у Новочеркаську і пропала без сліду. Під час цих поневірянь у Новочеркаській і Харківській тюрмах Кожушко сидів на кам'яній підлозі, бо підстелити було нічого; він простудився, хворів, деякий час, коли прийшов додому, і втратив голос, про який колись-то пан-отець Пасюга сказав, що йому кінця і віку не буде.

Знову Кожушко справив бандуру і зимою ходив по селах. Літом знову потрібно було пробиратися до міста, але тепер, знаючи, що на півдні йому не везе, Кожушко пішов на північ. У Курську городовий зауважив, що тут грати на базарі і ходити по вулицях з бандурами суворо заборонено. Кожушко пішов до поліцмейстера і почав прохати дозволу на ходіння з бандурою. Поліцмейстер категорично відмовив. На слова Кожушка, про те, що ходять же по місту з шарманками і мавпами перси, серби та ін., поліцмейстер наказав: «Не мудрувать!», погрозив знову отправити додому по етапу. Звичайно, Кожушко, який вже спробував на собі всю «принадність» етапу, поспішив зникнути з Курська.

Приїхав до Орла. Там ходив по вулицях і дворах. Хоч все-таки городовий одного разу привів до поліцмейстера, але той виявився у благодушному настрої і наказав лише: «Забиратися якнайскоріше»,— що, звичайно, кобзар негайно виконав. З Орла переїхав до Тули. Там протягом двох тижнів справи йшли благополучно. Жив Кожушко на постоялому дворі з сербами. Їх було п'ятеро: господар і чотири службовці. Всі вони промишляли мавпами. Вони вільно отримали від поліцейського управління в Тулі свідоцтва на свій промисел. У неділю Кожушко грав на базарі духовні вірші: слухачів

збиралось багато. Поліцмейстер, проїжджаючи мимо, побачив цей натовп, розігнав його, наказав Кожушкові припинити музику, посадив на візок й одпровадив в участок.

Поліція, одначе, зустріла Кожушка непогано. Його примусили виконати декілька духовних пісень, напоїли чаєм і всіляко жалкували, що доведеться все ж таки одправити його додому по етапу. Коли приїхав поліцмейстер, то запросив Кожушка до себе в кабінет і наказав писати одкритий лист. Кожушко попрохав дозволу дати пояснення причини арешту, посилався на сербів з мавпами, які вільно промишляють по дворах. Поліцмейстер послався на те, що серби мають перепустки від свого консула: «Ми їх вислати не можемо, їм і їхнім сім'ям потрібні засоби для існування». Кожушко відповів, що і в нього є родина, яка існує тільки на засоби від його промислу, і, кажучи це, заплакав так, що і пристав теж розчулився до сліз.

Закінчилось тим, що він взяв слово з Кожушка, що він зараз же виїде з міста. Той подякував за таку милість і виїхав.

У кінці січня 1916 р.

М. Привалов

Далі Кожушко сам продовжує свою оповідь, записуючи її на моїй друкарській машинці.

М. П.

Розповідь кобзаря Г. С. Кожушка про його останні поневіряння, записані ним особисто на друкарській машинці М. І. Привалова на квартирі останнього в Петрограді (Миколаївська вул., д. № 48, кв. 3).

Діставши таку милість від поліцмейстера, я щонайшвидше, побоючись, аби поліцмейстер не передумав і не повернув назад, похапцем відправився. Ноги тремтіли і підламувалися, наче я піднімаю щось особливо важке. Тільки на станції я відчув себе вільним. Я взяв квитка і поїхав додому. Я прожив тут три місяці і відпочив душею після страху, нагнаного мені тульським охоронцем порядку. Я повинен був знову заробляти, оскільки витратив усе, що придбав, і жити стало знову ні за що. Я вирішив їхати до Воронежа. Чув, що начальство там не дуже суворе. Справді мені пощастило. Я прожив у Воронежі більше місяця і заохочений успіхом поїхав далі до Пензи, Тамбова, Казані і навіть до Нижнього Новгорода. Заробив близько двохсот карбованців і повернувся через Москву додому. Дорогою купив собі самовар, словом, розбагатів і всю зиму жив безтурботно. Повернув борги, приодягся і благословляв усіх губернаторів і поліцію, що дали мені змогу благополучно промандрувати літо. Але минула зима, гроші, придбані літом, було, як я вже сказав, розтрачено, і я вирішив одправитись знову в ті краї, де вже мені раз так пощастило. Але приїхавши до Воронежа, дізнався, що губернатор і поліцмейстер змінилися і що порядки теж змінилися. Я прожив три дні в місті, благополучно пройшов наймодніші вулиці й думав уже, що діло обійдеться, як раптом мене зустрічає один наглядач і запитує:

— Ти що тут робиш?

Я відповів, що шукаю собі як можу денне прожиття, мандруючи і граючи на кобзі. Наглядач, почувши таку відповідь, накричав на городового, що стояв недалеко.

— Куди ти дивишся?

Городовий відповів, що він ще не дійшов сюди, що він ще навіть не бачив мене. Хоч насправді він показував мені, де знайти кращі будинки. Наглядач наказав йому одвести мене в участок, що він, звичайно, і зробив. Дорогою городовий просив мене не сердитись на нього, говорячи про те, що він не винуватий.

Я заспокоїв його, кажучи, що добре розумію його становище. В участкові наглядач, який, правда, не був прописаний у Воронежі, почав складати протокол про затримання невідомої особи і про її жебрацтво. Коли я почав йому заперечувати, то він сказав, що я йому досить надокучив і що він неодмінно відправить мене на батьківщину. На мої запевнення, що я сам можу виїхати, він сказав, що я чоловік бідний і, мабуть, у мене не знайдеться засобів добратися прямо додому; доведеться заїжджати до інших міст. Він також дивувався, навіщо мені видали паспорт. Одначе на моє щастя цього наглядача скоро кудись попросили у службових справах, і він пішов, доручивши писареві оформити протоколи і відсилку під суворим наглядом до поліцмейстера. Я почував себе вільніше, коли пішов звідси наглядач.

Я пішов до писаря, поклав на стіл полтину і попросив його писати якомога м'якше. Писар взяв гроші і віддав мені паспорт, сказавши про те, що йому цей наглядач уже досить набрид, що він тільки й робить, що возить то сліпих, то кривих, відправляючи їх на батьківщину, наче вони самі дороги не знають. Тут же додав, що швидко прийде пристав, чоловік хороший, і що він напевне відпустить. За годину прибув пристав. Писар доповів йому про мене в найкращому вигляді. Пристав спитав прізвище наглядача, а, довідавшись, сказав, що йому, мабуть, більш нема чого робити, як не ганять бідних людей і, підійшовши до мене, сказав, що він мене звільняє і разом з тим радить виїхати із Воронежа, тому, що коли ще раз зустрінеться цей наглядач, то він не погребує ніякими засобами, щоб одправити мене етапом додому. Я подякував йому за увагу та за пораду і вирушив на станцію. Набравшись досить страху, я вирішив не їхати далі, щоб де не забрали і не відіслали на батьківщину по коноплянній пошті.

Повертаючись додому, я заїхав у повітовий городок Воронезької губернії Валуйки. Перейшовши кілька дворів, я зустрів одного пана, який послухав мене і запропонував виступити у них на концерті, який мав відбутися незабаром. Давши згоду, я виїхав поки що в інше місто. Коли ж настав той день, я прибув і вперше виступив прилюдно. Це було для мене так незвично, що я спочатку хвилювався і думав що не витримаю, але зібрав усі сили, виконав перший номер і, почувши гучні оплески, підбадьорився і почав сміливіше виконувати наступні номери. Після цього я вирушив додому і прожив дома два тижні, відпочиваючи і хвалячи бога за благополучне закінчення справ у Воронежі і за увагу добрих людей, які вивели мене перший раз на сцену. Тепер я зрозумів, що можна дещо уникати всіх цих утисків і не потрапляти в тюрми. Проживши два тижні дома, я витратив всі свої заробітки. Знову вирушив у дорогу. Опинився у Катеринославі і мандрував по вулицях і дворах. Коли якийсь городовий до мене чіплявся, то я йому давав двогривеного, а коли йому було мало, то полтину і він залишав мене. Якось трапилося, що я їхав у моторному човні до села, що на лівому березі Дніпра. Там дешеві постоялі двори для ночівлі. Мене попросили пограти дорогою, що я і зробив з великим задоволенням, оскільки мав приємний душевний настрій (цього дня збір був задовільний, і жоден поліцейський не присікувався).

Один з слухачів запросив мене до себе додому. Не зважаючи на втому після цілого дня, проведеного у співах та грі, всупереч моїм правилам, я пішов з цим паном. Дома у нього прийняли мене досить гарно, а наступного дня він направив мене в історичний музей. Там мене прийняв професор пан Яворницький. Прослухавши мої пісні, він запропонував мені залишитися у музеї і грати для відвідувачів музею. Я охоче погодився. Це було в половині серпня 1911 р. Прибуток, правда, був невеликий, але зате спокійно. У листопаді того самого року Товариство Катеринославської просвіти улаштувало концерт, на який було запрошено ще три кобзарі: мій вчитель Пасюга, Кучеренко та Гащенко. Концерт пройшов з великим успіхом. Нас стали запрошувати до різних навчальних закладів. З того часу кобзарі почали частенько відвідувати Катеринослав, так що публіка досить наслухалась і прибуток став менший.

Шановний професор Дмитро Іванович Яворницький прийшов нам на допомогу. Він послав нас двох, тобто Пасюгу і мене, Кожушка, в Крим до свого знайомого, завідувача грязелікарнею в Саках. Дмитро Романович Манич, завідувач лікарнею, прийняв нас досить тепло, дав нам безкоштовно приміщення, улаштував нам один концерт у курзалі, а потім ми грали біля буфету, в садку, на відкритій сцені. Публіка слухала і кидала нам гроші, які ми ділили вдвох, як вірні товариші.

Так минуло літо 1913 р., і ми повернулися з Криму, благословляючи долю і добрих людей, що подали нам допомогу. Зимою, у січні 1914 р., я спробував улаштувати концерт у місті Вовчанську Харківської губернії, який і удався при підтримці учителя гімназії Василя Павловича Ступницького. Василь Павлович запросив кобзарів Пасюгу і Гащенка. Зібрали хор, з яким я виконав декілька українських пісень. Це було дуже оригінальне і нове не тільки для публіки, а й для самих бандуристів, оскільки ніхто з них не думав, що можна поєднати хор із сімдесяти чоловік з кобзою.

Тут я дістав листа з Градизька Полтавської губернії: запросили мене їхать на Шевченківській вечір. У той же час дістали листа од Катеринославської губернської управи, запрошують на кустарну виставку в Петербург, теперішній Петроград. Я підняв вуха вгору. Діла ідуть, душа радіє. Поліція не страшна. Я вже сміливо іду вулицею, не боячись, що попросять в участок. Хоч першого дня, коли ми вдвох ішли у справах до члена управи пана Макаренка, городовий і присікався до нас, говорячи, що нам забороняється ходити цією вулицею. Але, дізнавшись, що їдемо до члена управи, подивився на нас зі здивуванням, пропустив під своїм доглядом.

Катеринославське земство, доставивши нас у Петроград і протримавши тиждень, чи навіть більше, все-таки не змогло улаштувати нас грати на виставці і вирішило відправити назад. Але завдяки випадковій зустрічі з земляками і їх клопотанням, ми залишились в Петрограді, а завдяки енергійним турботам і увазі шановного і доброзичливого Миколи Івановича потрапили ми грати на виставку, де задовольнялись, замість винагороди, що передбачалась від управи, копійками, які публіка з жалю кидала нам в навмисно поставлену тарілку. Все ж залишились дуже задоволеними, що справа була все-таки на нашу користь. По закінченні виставки нам дали свідоцтво про відмінне співання і гру малоросійських пісень на кобзі. Повернувшись додому, я розпочав будувати хату, бо стара валилася: дах декілька разів обвалювався і загрожував прибити когось. Стіна біля вікон випала і от-от мала впасти на підпори, але вони якось держали її.

Одначе грошей не вистачало і хата залишилась недобудованою, а я з родиною живу все в тій самій руїні, терплячи зимою холод і нестачу в паливі, якого у зв'язку з тим, що стіни діряві, потрібно досить багато, щоб нагріти хату. Літом 1913 р. я зустрівся у Катеринославі з Кучеренком, і ми вирішили їхать в Київ, спробувати щастя — улаштуватись на Київській виставці. Я запасся свідоцтвом з Петроградської виставки, взяв довідку від Комітету про запрошення нас на виставку. Ми подали прохання поліцмейстеру. Той нагодував нас «завтраками» і потримав більше тижня, а потім сказав, що він сам не зможе цього дозволити і що потрібно звернутися до губернатора. Було подано прохання губернаторові з додатком різних афіш, свідоцтв та інших документів. Губернатор навів довідки про нашу благонадійність, протримав близько місяця прохання і нарешті оголосив, що поки він у Києві, то нічого малоросійського, а

особливо кобзарям, не дозволить і додав якомусь урядцеві, що був там: «Дивовижні ці сліпці. Колишній губернатор Гірс дозволив їм грати в одному ресторані, так вони хотять і на виставку пролізти». Коли я сказав, що до певної міри, можна було б нас не держать так довго з відповіддю в тому, що нам відмовлено, він відповів: «Не ваше діло!».

Ми вирушили удвох з Кучеренком до Катеринослава, витрусивши останні копійки з гаманців. Їхали по Дніпру в Катеринослав до шановного Дмитра Івановича Яворницького. Дорогою ми так дожились, що не було за що навіть купити хліба і артисти виставки змушені були голодувати. Одного разу капітан пароплава помітив наші сумні обличчя, підійшов до нас, став розпитувати і дізнався, що ми музиканти, зрозумів у чому тут справа і запропонував нам розважати публіку, говорячи, що дуже сумно. Ми взяли інструменти і звеселяли публіку, хоч це було і на голодні зуби.

Публіка зібралася в одному місці, і пароплав почав нахилятися вбік. Капітан запропонував нам перейти на середину пароплава і взяв одну з наших шапок і пішов до публіки. Зібравши деяку суму грошей, він вручив їх нам, тоді ми підкріпивши свої сили, помітно ожили.

У Катеринославі нас прийняли охоче і, не маючи змоги улаштувати доброго заробітку, Дмитро Іванович послав нас з листом у Саки, де ми дали два концерти, звичайно, за допомогою Дмитра Романовича Манича.

Наступного літа ми також їздили в Крим, були в Саках, у Євпаторії, але розпочалася війна і припинила наші успіхи. Публіка почала тікати, а разом з публікою і ми.

У 1915 р. я знову з Пасюгою одправився у Саки, але на цей раз була повна невдача. В одну прекрасну ніч була кимось обібрана контора грязелікарні, було взято тисяч двадцять грошима та тисяч тридцять векселями. Дмитро Романович Манич опинився в дуже скрутному становищі, оскільки замки в конторі були цілі, а двері з його кімнати виходили прямо в контору. Ми бачимо, що тут уже не до нас і вирішили їхати звідси, щоб не утруднювати його. Приїхавши в Сімферополь, ми хотіли вдвох з Пасюгою щось заробити. Звернулись до поліцмейстера, а той заявив, що коли ми не виїдемо сьогодні із Сімферополя, то він одправить нас на казенний кошт. Я спробував уже не раз ту одправку та й Пасюга уже знав її принади: його заарештували в якомусь році в Керчі. Ми не захотіли робити ще раз такої прогулянки і поспішили зникнути.

Проживши місяців зо три дома, я одержав заяву од моїх займодавців, що коли я не буду платити боргів, яких зібралося чимало, то мене з сімейством попросять на свіже повітря з моєї хати, щоб, як вони говорили, було легше на серці. І ось я, пошукавши по провінції і, не знайшовши чим підкріпитися, приїхав у Петроград. Тут за допомогою добрих людей я потроху поправляю свої діла, але все ж постійно шукати таких людей добрих і докучать їм дуже важко, а жити на «птичих» правах дуже невигідно, а займатися вільно своїм промислом не дають, хоч з мосту та в воду, так жалко душі губити.

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ГЕННАДІЙ МАРЧЕНКО

МИСТЕЦЬКА ЦІННІСТЬ «КАМ'ЯНИХ БАБ»

Не буде перебільшенням, коли скажемо, що у нашому мистецтвознавстві так звані «кам'яні баби» [1] (або «бовва́ни», як їх ще інколи називають) є своєрідними «білими плямами» і для сучасного мистецтва вони майже не відкриті. У всякому разі щодо їхніх художніх якостей ми ще не маємо грунтовного дослідження, зробленого мистецтвознавцями. Так було, до речі, і з іконою, яку наприкінці XIX ст. «удруге» відкрили для себе художники й знавці, незважаючи на її вісімсотрічний розвиток як мистецтва на Україні.

Історики і археологи XIX ст., звичайно, досліджували кам'яні пам'ятки скіфського часу та кочових народів середньовіччя [2], але то було вивчення переважно історичне й етнографічне, що ж до мистецької цінності їх, — цього аспекту вчені майже не зачіпали, і якщо й порушували його, то перед очима багатьох із них стояли взірці пізньогрецького та римського мистецтва, на якому вони виховувалися, і все, що не було пов'язане з ним, не вкладалося в його рамки,— залишалося поза їхньою увагою.

Не тільки мистецький, але й історичний бік цієї справи ще й у наш час має ряд невирішених питань принципового характеру.

Зрозуміло, що без історичного аналізу, без визначення твору в часі і без з'ясування його значення для суспільства неможливо пояснити мистецьку цінність твору, хоч і можна сприймати його з естетичного погляду. Так, наприклад, серед істориків досі точаться дискусії про призначення «кам'яних баб». Як і сто років тому, у наукових працях ці скульптури вважаються або портретами конкретних предків, або божествами, ідолами чи оберегами.

Ще 1866 року Федір Брун писав:

«На думку Кеппена ці боввани правили за ідолів для поклоніння, на думку Формозова ці бовва́ни, навпаки, були не чим іншим як портретами, які ставилися на могили померлих».

Наш сучасник О. Формозов теж вважає, що «половецькі статуї зовсім не однакові ідоли, а портрети, хай і узагальнені».

У першому томі «Історії українського мистецтва» читаємо, що «кам'яні баби у тюрків — це, насамперед, надмогильні (?) пам'ятники, умовні портрети похованих, а не зображення богів, призначені для культового (?) поклоніння».

[1] «Кам'яними бабами» називають стародавні скульптури, які належали кочовим народам. Вони зафіксовані у степовій смузі Європи і Азії від Прикарпаття до Монголії. Але, як писав історик Ф. Брун, «ніде не трапляються у такій кількості, як з обох боків Молочних вод, між Дніпром і Бердою»; див. «Каменные бабы», БСЭ, т. 19 стор. 500; Г. А. Федоров-Давыдов, Кочевники восточной Европы под властью золотоордынских ханов, М., 1966, стор. 166—192; «Восемь веков молчания». — «Наука и жизнь», 1966, № 9, стор. 74—76; О. Апанович, Г. Голдін, Мовчазні вартові степів. — «Наука і суспільство», 1968, № 3, стор. 33—36.

[2] У південних степах України людиноподібні стели створювалися ще у вік бронзи (III—II тис. до н. е.). Скіфи (VII—II ст. до н. е.) залишили стели з зображенням воїнів. Половцям (кінець XI — початок XIII ст.) належить найбільша і з художнього погляду найдосконаліша група скульптур. Деякі дослідники частково приписують скульптури аланам, хазарам, болгарам.

Справді, так звані «кам'яні баби» мають яскраво виражені етнічні риси[3], а деякі мають навіть індивідуальний характер облич. Це — портрети? Цілком вірно. Але не можна категорично стверджувати, що це — саме надмогильні пам'ятники. Справа у тому, що вчені, спираючись на дані археології, заперечують факти встановлення статуй над могилами похованих. У книжці «Кочівники Східної Європи під владою золотоординських ханів» (1966 р.) Г. Федоров-Давидов пише: «Кам'яні скульптури довгий час вважалися надмогильними пам'ятниками, але спеціальні дослідження встановили, що немає зв'язку між похованням у могилах і статуями на могилах». І далі: «скрізь у тюркському світі кам'яні скульптури не пов'язані з похованням людини».

Між іншим, мандрівник XIII ст. В. Рубрук теж прямо не говорив, що статуї ставилися саме над могилою померлого.

Якщо припустити, що «кам'яні баби» — це не божества чи ідоли, а конкретні пам'ятники померлим, то відсутність поховання, відповідного статуї, можна було б в окремих випадках пояснити тим, що члени кочових об'єднань, перебуваючи більшу частину свого життя у походах, часто гинули далеко від рідних степів, і пам'ятник їм, якщо існував такий звичай, ставили їхні родичі на батьківщині. Між іншим, такі приклади є і в наш час. З іншого боку, чому ми вважаємо, що статуя обов'язково повинна була стояти саме на могилі? Можливо, кочівники вважали несумісним поховання і місце відправлення культу померлого? У всякому разі, враховуючи умови їхнього життя, вони відкочовували від місця поховання і могли більше туди не повертатись, а тому на нових місцях, можливо, знову встановлювали пам'ятники своїм найбільш поважним предкам. Це вже були не пам'ятники, а скоріше — своєрідні святилища, де відправляли культ померлих. З цього приводу можна погодитись з Федоровим-Давидовим, який зробив висновок, що «кам'яні скульптури розташовувались у місцях, спеціально відведених для культу померлих».

Є відомості й про те, що ці статуї ставилися групами. «Історик В. Городцов відзначав,— пише Федоров-Давидов,— що у деяких випадках статуї гуртувалися по кілька в одному місці. Можливо, що були невеликі святилища, присвячені культу предків, де ставили кам'яні й дерев'яні скульптури».

Що це не боги в християнському розумінні — правильно, але вони, безперечно, мали культове призначення. На цьому сходяться міркування більшості вчених. Розв'язуючи проблему призначення цих статуй, Г. Федоров-Давидов зосередив увагу на тому, що в обряді встановлювати статуї на честь померлих предків «знайшло своє відбиття не просте вшанування померлих, а певний культ, пов'язаний із вшануванням померлих представників родинно-племінної знаті». Далі розвиваючи цю думку, можна зробити висновок, що поняття «портрет» та «ідол» могли бути не такими вже й взаємовиключними, як це здавалося з першого погляду.

Треба мати на увазі, що у кочових половецьких племен на той час (XI—XII ст.) прискорювався процес розшарування старого устрою. «Шана» до скульптури родича перетворювалася на «поклоніння» образові представника родинно-племінної верхівки. Такою мірою, якою зростала могутність вельможної людини, — такою ж мірою ставлення до скульптурного портрету набувало рис ідолопоклоніння. До «ідолів» доби початку суспільного розшарування було інше ставлення, ніж до ідолів епохи первісного суспільства. Первісну людину ідоли «охороняли», а в пізніші часи ідолів-богів людина більше боялася, ніж поважала. Конкретна людина перетворювалася на ідола; все залежало від її мо-

[3] Обличчя скульптур мають монголоїдні або європеоїдні риси.



Скульптура воїна з Благовіщенки Кам'янсько-Дніпровського району Запорізької області. Білий пісковик. Висота 2,42 м., ширина—0,63 м. Запорізький історичний музей. Фото 1968 р.

Фото Володимира Мансурова

На стор. 77:

Скульптура жінки в гостроверхій шапці. Кінець XI—початок XIII ст. Дніпропетровський історичний музей. Фото 1968 р.

гутності, і новий ідол не виключав портретної подібності. Родові союзи з виділенням військової знаті породжували ідеологію культу цієї верхівки. Культ померлих набував іншого забарвлення і перетворювався на культ військової сили. Звичайний пам'ятник померлому перетворювався на ідола. Це міг бути і посмертний пам'ятник, а можливо, і прижиттєвий — воєначальникові, його жінці, дітям. Влада над племенем породжувала культ особи, а непорушність цієї влади трансформувалася у мистецтві в канон. Щодо аналогій, то їх в історії більше, ніж досить. Між іншим, прижиттєві портрети-скульптури римських імператорів після їхньої смерті автоматично перекочували до пантеону святых язичницького Риму.

Таким чином, спираючись на досягнення сучасної історичної науки, більшість вчених прийшла до висновку, що так звані «кам'яні баби» мали культове призначення і носили портретний характер.

Що ж до їхньої мистецької цінності, то серед істориків XIX ст. одним із перших писав про ці скульптури як про твори самобутнього мистецтва не хто інший, як академік Яворницький, який ще 1890 року завважив: —усі твори «кам'яних баб» мають на собі характер цілковитої самостійності і зберігають усі особливості типу тюрксько-татарських народів без жодного наслідування класичній скульптурі». У тодішньому науковому обігу «імператорської Археологічної комісії» кам'яні скульптури мали навіть офіційну назву «болваны» або «истуканы», і ставлення до художніх якостей цих витворів було явно негативним. Історик А. Пєскарьов 1851 року зазначав, що: «кам'яними бабами серед простолюдинів називаються скульптури грубої роботи і потворного вигляду». Звичайно, така «естетична» оцінка науковців, що виявилася, на жаль, надто живучою, не сприяла не тільки вивченню, а навіть простому збереженню «потворних» скульптур.

Якщо історик Федір Брун (1866 р.) писав про «неизящный вид» цих творів, то й через сто років у книжці О. Формозова «Пам'ятники первісного мистецтва» (1966 р.) натрапляємо на таке: «І все ж не можна не визнати надто примітивними всі статуї, аж до половецьких». А в «Історії українського мистецтва» (т. І, 1966 р.), як на щось само собою зрозуміле, вказується на «одноманітність (?) і відсутність індивідуальних рис» (?) у «кам'яних баб», і загалом вся творчість давніх скульпторів відноситься до категорії «примітивного натуралізму». Як бачимо, думки деяких істориків з цього приводу виявились надто традиційними. Справді, якщо робити висновки, скажімо, споглядаючи «кам'яні баби», виставлені біля музею українського мистецтва у Києві, то оцінка їх як зразків примітивного мистецтва не буде занадто заниженою,— і то лише в тому розумінні, що це — менш досконалі чи первісні твори у порівнянні з низкою творів цього художнього циклу, обмеженого початком і кінцем свого історичного розвитку. Взагалі, термін «примітивний — первісний» у мистецькому

обігу став синонімом неповнозначності і другорядності. Згадаємо, як ще недавно усе народне мистецтво огулом позначалося «примітивним».



Цю позначку не можна чіпляти на всі твори мистецтва кам'яних скульптур, яке мало більш ніж півторатисячолітню історію розвитку (та й то, якщо рахувати тільки від скіфських часів, не беручи до уваги вік бронзи). Роблячи висновки, треба зважити і на те, що в усі часи, в тому числі і в нашу добу, комплекс художніх творів з того чи іншого історичного періоду містить у собі, поряд з творчими роботами, певну кількість наслідувальних.

Безумовно, мистецтво цього виду скульптури мало традиційний характер, але і в цьому випадку художній рівень різних майстрів не міг бути однаковим. Не можна тільки за окремими творами (тим більше без естетичного аналізу) робити висновки про цілий напрямок у світовому мистецтві.

З другого боку, ми не можемо до мистецтва кочових народів, у яких панував родинно-племінний устрій і які не мали навіть гончарного кола, підходити з вимогами і естетичною міркою, скажімо, сучасної їм рабовласницької Греції чи Візантії.

Помилка істориків XIX ст. і деяких сучасних полягає в тому, що вони переносили свої особисті смаки, виховані на античності та її ремінісценціях, на іншу культуру, з іншим світоглядом її творців. Давні народи мали критерії краси дещо інші, ніж люди пізніших часів. Їхнє мистецтво — це, насамперед, мистецтво їхнього часу. Завдання, отже, в тому, щоб встановити, чи має їхня творчість неминущу цінність, тобто чи несе вона риси загальнолюдського розуміння краси і чи є в їхніх творах так звана естетична ідея? А також — чи було їхнє мистецтво справді образним, а чи тільки натуралістично-зображувальним? Які принципи їхньої творчості розвиваються або можуть бути розвинені в наш час? Чи ці скульптури з'явилися на світ внаслідок уміння, чи навпаки, як дехто думає, являють собою, кажучи мовою скульпторів, зразок безпорадного ставлення до матеріалу?

У наш час не мистецтвознавці, а саме історики й археологи вказали на мистецьку цінність давніх кам'яних скульптур. Це якраз відомому археологові А. Окладникову належить зауваження, що «не може не вразити по-справжньому любовна дбайливість і ретельність, з якою ці статуї виготовлені». Знавець тувінських кам'яних статуй О. Грач підкреслив, що ці твори — «виразні пам'ятники мистецтва», а дослідник половецьких «кам'яних баб» Г. Федоров-Давидов зазначив, що вони «не менш монументальні, ніж таємничі ідоли острова Пасхи». Історик О. Формозов свого часу написав рядки про архітектонічний зв'язок «кам'яних баб» з могилами (курганами) та їхнім оточенням — безкрайнім степом.

Який же вигляд мають і кого зображують «кам'яні баби»? У скіфських стелах правомірно вбачати воїнів. Правою рукою вони тримають посудину або ріг-ритон, а лівою короткий меч-акінак.

Скульптури половецьких воїнів мають на голові шоломи, а на грудях захисні бляшки, які підтримує кілька ремінців. Деякі фігури одягнені у каптани. На ногах шкіряні чоботи, які теж підв'язані ремінцями. Неодмінною належністю є пояс, до якого підвішені шаб-



Скульптура жінки, XIII ст. Краснодарський історичний музей. Фото 1968 р.

На стор. 79:
Скульптура воїна. Кінець XI — початок XIII ст. Дніпропетровський історичний музей. Фото 1968 р.

ля, ніж, лук у налуччі, сагайдак із стрілами, кресало, гаманець.

Жіночі скульптури мають високі примхливі головні убори з пелеринами. На голові налобні і височні прикраси, серги. Гривни, намисто і браслети прикрашають їхні шиї і руки. Біля пояса — гаманці, гребінці, люстерка, ножиці. У складених на животі руках скульптури тримають посудину, а на їхні плечі спадають довгі коси.

Коли заходить мова про визначення цінностей у мистецтві, то, звичайно, звертають увагу на пізнавальне значення твору, на його сюжет, час виконання і, в кращому разі, на засіб виконання. Але роблячи спробу визначення естетичної цінності твору, ми повинні, окрім історичного і соціологічного підходу, вдатися і до суто мистецького аналізу, тобто необхідно пояснити, як сприяли формальні засоби твору його образному вирішенню, звичайно, якщо це мало місце. А оскільки мова йде про скульптуру, — то на якому рівні було їхнє просторове уявлення і якими композиційними засобами користувалися давні скульптори.

За положенням фігур скульптури розподіляються на «стоячі», «сидячі» і «погруддя». Цікаві щодо розвитку форми статуї останнього типу. Деякі з них являють собою, на нашу думку, не «спрощений» варіант «стоячих» скульптур, як вважає Федоров-Давидов, а зразок більш складних узагальнень образу людини.

Якщо простежити у історичній послідовності розвиток скульптур-пам'ятників, то спочатку ставили як пам'ятник людиноподібні за силуетом брили каменю — так звані стели. Стели «одухотворювали», вирізьблюючи на них деталі облич. Дедалі голова опрацьовувалася більш об'ємно, а частини тіла, як другорядні, тільки помічалися гравіюванням — западаючою лінією. Згодом уся фігура набула об'ємного вигляду. Відбувався процес наближення зображення до реальності. І от скульптури починають відступати від натури. Замість «цілої» людини вони зображують тільки обличчя, а тулуб трактують як прямокутну стелу.

Якщо у первісних скульпторів зображення обличчя було головним анатомічно (при обмежених технічних можливостях, щоб виконати всю постать), то тепер обличчя стає головним естетично (при наявності мистецьких і технічних засобів, щоб вирізьбити скульптуру цілком).

Особливо виразні зразки таких «погрудь» можна бачити у запорізькому і ставропольському музеях. Зрозуміло, ми не заперечуємо того факту, що створення половецьких «погрудь» могло відбуватися не без впливу зразків ранньої пластики, яка оточувала давніх скульпторів.

Якими ж мистецькими засобами розкривався образ? Образ кого? Які людські якості повинні були показувати скульптори і якими хотіли бачити замовники себе або своїх предків?

По-перше, богатирську силу і, по-друге, її вияв — заможність.

І треба сказати, що у створенні образу свого сучасника давні скульптори досягли своєї мети. У чоловічих зображеннях ми бачимо зосереджених міцних воїнів того жорстокого часу, коли тільки сила (а не якісь інші вияви людського характеру) правила за зразок і бралася до уваги. Жіночі скульптури донесли до нас образи огрядних половчанок з опуклими животами і великими плоскими грудьми, що вигодували не одну дитину, бо жінка, як і земля, родила у ті часи увесь свій вік. Трапляються скульптури і вродливих молодих жінок, привабливих своєю вродою. У жіночих скульптурах (так чи інакше) знайшов своє втілення споконвічний образ богині родючості — матері-прародительки. І чи не були далекими прообразами жіночих скульптур глиняні статуетки жіночого божества із самаркандського Согду? Дещо важкуваті пропорції, поза, положення рук, — наводять на цю думку.



Але щодо походження стилю цих творів і впливу різних культур на їхній розвиток, то це — окрема і самостійна тема.

Композиція (співвідношення об'ємів і ліній) у статуй — чітка й логічна. Для прикладу розглянемо композиційну будову жіночої статуї.

Яйцеподібна голова, низько посаджена на плечі, енергійно виступає вперед, що надає усій фігурі загального руху. Овал підборіддя красиво повторюється *гривнами і намистом.* Втретє цей рух, як наростаюча концентрична хвиля, повторюється обрисом живота і складеними під ним руками. Форми і лінії грудей теж підпорядковані рухові об'ємів і ліній голови й тулуба. Рух голови посилюється напрямком форм передньої частини головного убору, які в свою чергу знаходять відгомін у овалі налобної прикраси. В цілому голова і верхня частина тулуба вирішується як сполучення кулі з прямокутним об'ємом, утвореним лініями плечей і рук. Деякі скульптори уникають гострих кутів і тоді овальна лінія плечей гармонійно відповідає м'якому перегину рук у ліктях. Спіралі прикрас, які починаються біля лоба і заходять за спину, а також *пелерина* чудово пов'язують голову з плечима, створюючи антирух напрямкам форм підборіддя і передньої частини головного убору. «Куля» голови і «конус» жіночого головного убору або чоловічого шолома сприймаються як протилежні форми взаємовигідно. При наявності *каптана* чітка горизонтальна лінія його низу і вертикальна лінія стику його пол виступають як антитези до овальних форм і ліній усієї скульптури, і це ще більше підкреслює їхню пластику. У «сидячих» скульптур стегна вирізьблені надзвичайно пластично, з відчуттям передачі і сприймання ваги окремими масами скульптури. Деякі скульптури мають орнаментовані рукава і поли каптанів. Система орнаментації — дуже різноманітна.

Це що — невміння чи засіб? Скоріше останнє. Образне мислення давніх скульпторів перетинало шлях натуралістичному зображенню.

Можливо, в процесі зміни ставлення сучасників до статуй у зв'язку з перетворенням шаманських уявлень на складніші форми релігійної ідеології відбувалося нівелювання статуй з погляду їхньої загальної композиції, і статуї набували більш канонічного вигляду. Більш того, індивідуальне виготовлення скульптур для «свого вжитку» могло бути замінене «централізованими» майстернями. Це теж могло породити, висловлюючись сучасною мовою, деяку стандартизацію. А замовлення заможної верхівки призводили до появи великих за розміром скульптур з привозного міцного каменю. У таких умовах статуї щодо композиції могли набувати канонічного вигляду, хоч і не втрачати портретних рис їхніх замовників. Навпаки, індивідуальні риси обличчя ще більше підкреслювалися. Це можна простежити так на систематизованій збірці тувінських статуй, як і вивчаючи статуї із збірки краснодарського музею, котрі виготовлені з каменю м'яких порід, що дозволяв відтворити обличчя з індивідуальними рисами. Не можна погодитися з висновками М. Брайчевського, який твердить, що статуї «зовсім позбавлені індивідуальності». Навпаки, згадані збірки у даному разі більше говорять про те, що це — індивідуальні, а не «умовні» портрети.

Крім того, слід зважити й те, що існуючі збірки «кам'яних баб» на півдні України, в тому числі й Дніпропетровського музею (збірка Д. Яворницького), мають у своєму складі переважно скульптури останнього періоду (XI—XII ст.), тобто, якщо можна так висловитися, твори половецької «класики», що й дає деяку підставу говорити про їхню одноманітність.

З великої кількості скульптур із степів до музеїв звозили (часто на свій кошт) найбільш «досконалі і довершені» твори, а зразки скульптур ранніх періодів, так би мовити, «народної творчості» з менш довговічних пород каменю не збиралися, вважалися другорядними. Та й вигляд вони мали більш ушкоджений. З точки зору розвитку форми «кам'яні баби» становлять перехідний етап від людиноподібних стел до круглої скульптури. «Вхід у матеріал,— як говорить скульптор і мистецтвознавець Д. Крвавич,— відбувався з двох сторін — спереду і з боків, що характерно для усіх ранніх скульптур». Це і зрозуміло, бо брила каменю оброблялася у лежачому положенні спочатку з лиця, а потім перевертались на дев'яносто градусів і оброблялася з боків. Скульптор дивився на неї при роботі саме з цих точок зору.

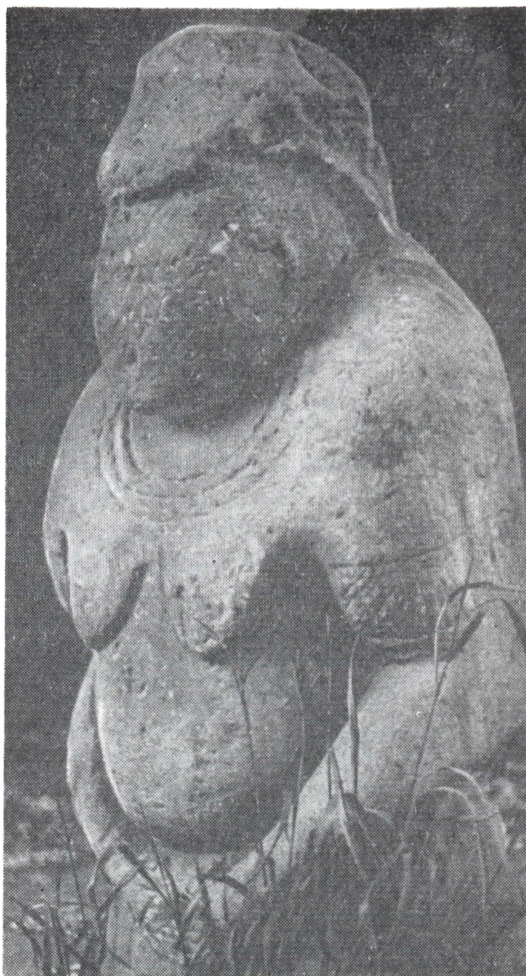
У чому ж полягає монументальність статуй?

Якщо під цим поняттям розуміти, окрім значимості, ще й органічний зв'язок скульптури з оточенням, то і цю проблему давні скульптори теж успішно вирішили. Поширений на півдні камінь (пісковик, вапняк, граніт), з якого робили статуї, органічно поєднував їх з степом. Вони одночасно і «вростали» в землю і «виростали» із землі, а не були випадково «поставлені» на неї. У південних степах «баби» становлять невід'ємне ціле з могилою, а у гірських місцевостях Алтаю вони чудово сприймаються на широких гірських полонинах чи у долинах річок у зв'язку з примхливим контуром гірських вершин на обрії. Завдяки чіткому силуетові з лиця і у профіль скульптури виразно «читаються». «Кам'яні баби» були орієнтовані обличчям на схід або південний схід, і їхній глибокий рельєф «ловив» промені сонця, створюючи глибокі соковиті тіні на скульптурах, що теж сприяло помітності фігур з далекої відстані. Спини скульптур, як не освітлені сонцем, деталізувалися менше. Твори останнього періоду мали елементи «просторової» композиції — руки були відділені від тулуба. Але порожнеча між руками і тулубом залишалася не просто «повітрям», а ставала складовою частиною усієї композиції. Таким чином, простір органічно «вливався» до складу скульптури, поєднувався з нею, а не залишався «діркою серед матеріалу». Цей засіб у скульптурі мав аналогії не тільки у буддійській культурі,

а й у більш ранні часи, зокрема у трипільській пластиці. Пластичний перехід рук у плечовий пояс вирішувався з довершеною майстерністю.

На жаль, не проведена класифікація «кам'яних баб» за художніми школами й стилями. А цікаво було б простежити процес зародження стилю і його розвиток у тій чи іншій, стилістично поєднаній, групі скульптур. Це б дало можливість встановити додаткові критерії етнічної належності статуй.

«Кам'яні баби» на території нашої країни «реалістичні» і не позначені тими рисами стилізації, які ми можемо бачити на прикладах монументальних скульптур в Полінезії і Південної Америки. Знайомство з астрономією, до якої звернулися люди завдяки потребам землеробства, і складність у зв'язку з цим релігійних уявлень призводили до створення дещо абстрагованих орнаментальних форм у мистецтві скульптури. Слід згадати, що половецькі статуї — ровесники гігантським кам'яним скульптурам у Південній Америці і на острові Пасхи, а стели віку бронзи ставилися на величезні насипи-могили у той час, коли споруджувалися єгипетські піраміди.



Скульптура жінки.
Кінець XI — початок XIII ст.
Дніпропетровський
історичний музей.
Фото 1968 р.

Сучасним скульпторам стародавні митці дали приклад створення «довговічних» зразків статуй. Загальний обрис скульптур був «обтічний»: він не мав далеко виступаючих форм, які можна було б легко відбити. Є відомості, що навіть для їхніх сучасників деякі азіатські скульптури правили за мішені при змаганнях у стрільбі з лука. Не будемо говорити про їхню подальшу горезвісну долю. Але все ж скульптури «дожили» аж до нашого часу.

Стародавні скульптори рахувались, кажучи сучасною мовою, з протидією матеріалу, з можливостями каменю тієї чи тієї породи. Відомі випадки, коли для скульптур підбиралися брили каменю, в яких вже проглядалися людські риси, і скульптор тільки «доводив» матеріал, а не «силував» його. О. Формозов зробив висновок, що стародавні скульптори віку бронзи,творці скіфських стел і «кам'яних баб» середньовіччя зробили великий внесок у створення образу людини у монументальному мистецтві взагалі. З цим не можна не погодитись. Якщо ми спробуємо уявити собі давні південно-українські степи, навіть років 300 тому, то невід'ємною їх рисою були саме ці скульптури.

Можна впевнено сказати, що більшість скульптур — від віку бронзи до половецького часу включно — перебувала на своїх місцях, і ніхто їх не займав. Кількість цих скульптур була величезна: вона сягала кількох тисяч. Статуї правили за придорожні жертовники і ставали своєрідними орієнтирами на степових шляхах. Мов привиди, бовваніли вони й «маячили» на обрію подорожнім.

«Кам'яні баби» становили частину середовища, були оточенням, де жили люди, які вже і не мали прямого відношення до них. Так чи

інакше вони впливали на мистецтво цих народів. Оздоблення одягу (зокрема, нарукавні вуставки) мають безпосередні аналогії в українському жіночому вбранні. У сучасній скульптурі ми можемо знайти непоодинокі приклади наслідування традиціям пластики кочових народів першого тисячоліття. Зокрема, ці риси і принципи простежуються у відомого румунського скульптора К. Бринкуша, і у молодших румунських скульпторів Михая Мею, Джордже Апосту, Віктора Романа. На Україні у — В. Прядка.

Життя скульптур, як і людей, має іноді круті повороти. То їм вклоняються, то руйнують, то знову ставлять у почесну експозицію до музеїв. А тим часом стародавні скульптури поступово зникають на місцях...

Федоров-Давидов у 1966 році зміг описати тільки 251 половецьку статую, які ще збереглися, тоді як графиня Уварова 1908 року зібрала відомості про 1 133 «истукана», які існували на той час. Отже, за якихось 60 років принаймні 882 скульптури знищено. Поки що є можливість зберегти деякі існуючі пам'ятники на місцях. Такі пам'ятники особливо цінні для науки тим, що проводячи біля них археологічні дослідження (розкопки), можна буде розшифрувати цілий ряд загадкових і до кінця не з'ясованих питань, які цікавлять істориків та художників. Необхідність виявляти, зберігати і вивчати високохудожні твори стародавніх безіменних скульпторів, які зробили великий внесок у загальнолюдське мистецтво, безперечна.

Запоріжжя

ВАСИЛЬ БОРЩЕВСЬКИЙ

ДОРОГОЦІННІ САМОЦВІТИ

Пам'ятки історії та культури — найдовговічніші багатства народу. Ці матеріальні й духовні цінності, створені нашими предками й сучасниками, необхідно берегти, як зіницю ока. Її охорона, як і вивчення та пропаганда,— справа всенародного значення.

Тут мені хотілося б розповісти хоч коротко про досвід роботи Вінницької обласної організації Українського Товариства охорони пам'яток історії та культури. Сподіваємося, що це послужить початком більшої ділової розмови про найефективніші в сучасних умовах форми роботи районних і обласних організацій нашого Товариства.

Останнім часом наш актив почав значно більше уваги приділяти, зокрема, діяльності народних музеїв, які, зауважу, вперше створено саме на Вінниччині. Про їхню роботу вже знають далеко за межами області. Торік у селі Тиманівці Вінницької області відбулася республіканська нарада працівників народних музеїв.

Тиманівські народні музеї — О. Суворова, художній та історії села — здобули досить широку славу. Музей О. Суворова — єдиний народний музей полководця в нашій країні — заснований на відзначення того, що в цьому селі протягом 1796—1797 рр. жив і працював Олександр Васильович. Спочатку музей містився в одній кімнаті, потім — у двох, а зараз — у шести. За чотири роки тут зібрано близько 600 експонатів. Це твори живопису, графіки, народного декоративного мистецтва. Експозиція художнього музею розміщена в окремому будинку теж у шести кімнатах. Наймолодший у Тиманівці музей історії села створений близько двох років тому.

У заснуванні цих музеїв і організації їхньої роботи велика заслуга голови колгоспу О. Жилюка, директора школи П. Новикова, учителів історії І. Яремчука та О. Білокінь, учительки фізики Н. Козак. Очолює музей О. Суворова і картинну галерею (художній музей) П. Новиков, музей історії села — І. Яремчук. Крім учителів, екскурсоводами тут на громадських засадах працюють учні старших класів. Тиманівські музеї в середньому щороку відвідує шість — сім тисяч чоловік. Сюди, зокрема, приїздили гості з Болгарії, Польщі, Румунії, Чехословаччини, Угорщини, Німецької Демократичної республіки.

За прикладом Тиманівки у всіх селах Тульчинського району (голова районної організації Товариства О. Копайгородська) створюються народні музеї — ленінські, краєзнавчі, бойової і трудової слави, художні. Вони, безперечно, мають велике майбутнє. Пам'ятайте, — писав якось Д. Яворницький,— настане час, багато різних установ ліквідується, а музей — ніколи; музеї існуватимуть вічно, бо вони показуватимуть майбутнім поколінням, чим людство в своїй творчості було і чим воно стало.

Наочне ознайомлення з матеріалами, які розповідають про минуле і сучасне життя народу, виховує наших людей в дусі полум'яної любові до соціалістичної Вітчизни. Школою патріотизму називають у нас Брацлавський краєзнавчий музей. Минуле і сучасне стародавнього Брацлава (місто існує понад 600 років), документи про подвиги героїв революції і Великої Вітчизняної війни, найдорожчі реліквії — п'ять записів голосу Леніна — все це справляє велике враження.

З ініціативи товариства в 1967 р.— до 60-річчя від дня народження Миколи Трублаїні у селі Вільшанці Крижопільського району, де народився письменник, відкрито народний музей. Тривалий час будинок Трублаїні використовувався місцевим колгоспом. На наше прохання приміщення звільнили й відремонтували. Зусиллями кафедри української літератури педінституту, обласного літературно-меморіального музею М. Коцюбинського і місцевих вчителів створено експозицію, яка розповідає про героїчне життя невтомного мандрівника, мужнього воїна, талановитого майстра слова.

1967 р. у Гайсині відкрито музей відомого радянського фольклориста Г. Танцюри. У створенні цього музею активну участь взяла дружина фольклориста Тамара Іванівна, доцент кафедри української літератури педінституту А. Коржупова, завідуюча секцією фольклору обласної організації товариства охорони пам'яток історії та культури Є. Горб. Велику допомогу подав Гайсинський райком КП України.

За допомогою обласної і районних організацій Товариства значно поліпшилась робота народних музеїв Ярослава Шпорти у селі Сальниці Хмільницького району, Степана Руданського в селі Хомутинцях Калинівського району та Марка Вовчка в Немирівському педучилищі.

Олександр Довженко говорив, що є колгоспники з розумом професорів і серцем поетів. Ці слова мимоволі згадуються коли йдеться про колгоспника з села Кукавки Могилів-Подільського району Мефодія Васильовича Рябого. Йому належить кілька десятків статей і заміток, зокрема з історії Наддністрянщини. З його ініціативи у цьому селі, де більше двадцяти років жив і працював В. Тропінін, створено чудовий народний музей художника.

Теплицький райком партії та колгосп ім. Леніна села Марківки, де трагічно обірвалась висока пісня М. Леонтовича, стали ініціаторами створення народного музею великого композитора. Вже зведено будинок, у трьох кімнатах якого буде розміщено меморіальні речі і експозицію про життя і творчість автора «Щедрика», «Дударика» та інших славнозвісних пісень. Діяльну участь у підготовці експозиції музею бере викладач педінституту музикознавець А. Завальнюк. Він уже отримав від своїх вчителів — викладачів Львівської консерваторії — композиторів

С. Людкевича та Є. Козака рідкісні видання творів М. Леонтовича. Музей оздоблюють львівські художники. Прологом до експозиції будуть слова Максима Рильського:

Згинув славний Леонтович у досвітній час,
Білі крила, як вітрила, залишив для нас.
Слава славна не поляже, не помре в віках,
Славен славний Леонтович, хай живе в піснях!

Товариство ставить питання про проведення щорічних конкурсів хорів області на краще виконання пісень М. Леонтовича.

Заплановано створення музею П. Чайковського в Браїлові, О. Кундзіча в Павлівці Калинівського району, Я. Качури у Юрківцях Шпиківського району. Передбачається, що згодом у кожному районному центрі області будуть історико-краєзнавчі музеї, в кожному селі — музеї бойової і трудової слави, ленінські кімнати.

Ленінські музеї та кімнати, кількість яких з кожним днем зростає,— це школа беззавітного служіння народові, найвищому ідеалу людства — комунізму. Як приклад, тут можна назвати ленінський музей Вінницької школи-інтернату (відкрито 22.I.1962 р.), яким на громадських засадах керує учителька української мови і літератури К. Новакова. У ньому вже побувало близько 19 000 відвідувачів. Музей відвідали туристи з чотирнадцяти країн Африки, а також з Болгарії, Німецької Демократичної республіки, Угорщини, Чехословаччини та інших країн.

У музеї є відділи: «Дитинство і юність Леніна», «Искра», «Ленін у Жовтні», «Останні роки життя Володимира Ілліча», «По ленінських місцях планети», «Те, чим жив Ленін, наша партія втілює», «Образ Леніна в художній творчості учнів школи», «Подарунки знатних людей», «Леніна знає вся планета Земля» та ін.

Всі відділи мають унікальні експонати. Музей листується з усіма країнами, де жив і працював Ленін. Екскурсоводи говорять, залежно від національного складу відвідувачів, українською, російською, білоруською, естонською, литовською, молдавською, грузинською, азербайджанською, казахською, туркменською, болгарською, польською, чеською, німецькою, англійською і французькою мовами. Людей, які володіють цими мовами, К. Новакова розшукала серед учителів і учнів своєї школи, населення Вінниці.

Велику роботу провадить музей у дні підготовки до 100-річчя від дня народження В. І. Леніна. Незабаром у ньому буде відкрито новий відділ «Ленін іде по планеті», проводяться так звані ленінські вівторки, під час яких учні читають праці Ілліча, обговорюють книги про вождя.

Вінниччина здавна славиться своїми умільцями. У статті «Вироби селянок з Поділля на виставці в Чікаго» Михайло Коцюбинський, розповідаючи про художні вишивки з села Клембівки (тепер Ямпільський район), з гордістю писав: «Правду сказати — робота буває чудова, взірці гарні, рясні». Він висловив жаль, що «ніхто з українців не піклувався об тім (принаймні я ніде не читав про це), щоб репрезентувати Україну на всесвітній виставці, перед світом заявити, що і ми, українці, існуємо та маємо свою культуру» (Михайло Коцюбинський, Твори в шести томах, т. IV, К., 1962, стор 20).

У наші дні твори народних умільців Вінниччини експонувалися не тільки в златоверхому Києві і зореносній Москві, а й у Парижі, Нью-Йорку, Делі та багатьох інших містах світу. Робота з народними умільцями — одне з важливих завдань Товариства охорони пам'яток історії та культури. Минулого року у Вінниці проведено обласну нараду, присвячену підготовці до 100-річчя від дня народження В. І. Леніна. У багатьох районах області відбулися такі наради і семінари. Тільки в 1968 р. було влаштовано близько 400 сільських та 23 районних виставок творів народних умільців.

Ще в 30-х рр. гончар Яків Герасименко виготував декоративне блюдо з зображенням Леніна. Різьбяр з села Широка Гребля Вінницького району Арсен Голубович створив монументальний портрет Леніна на повний зріст і ряд барельєфів вождя, які зберігаються у музеях області й республіки.

Чимало художніх творів про Леніна з'явилось останнім часом. Вінницька вишивальниця Одарка Сидоренко завершила роботу над панно «Щорс у Леніна» та «Ленін у дні Жовтня». Барвисте мозаїчне панно «Ленін», виконане з різнокольорових шматочків скла, створив Анатолій Афанасенко з Хмільника. Широко відомі портрети В. І. Леніна роботи Михайла Маслюка (Жмеринка). Образ Леніна, його титанічна діяльність для щастя народу — провідна тема творів Йосипа Насиковського (шофер з Могилева-Подільського), Миколи Морозька (вчитель з Могилева-Подільського), Романа Соколовського (інженер з Вінниці), які, кожний у своєму виді мистецтва — скульптурі, різьбі, кераміці,— прагнуть відтворити дорогі риси Ілліча.

На Вінниччині зараз працює 3123 вишивальниці, 350 майстрів декоративного ткацтва, 145 майстрів плетіння, 115 різьбярів, 60 художників-декораторів, 34 інкрустатори, 26 гончарів, 25 граверів.

З перших днів своєї роботи наша організація Товариства пропагує ленінські ідеї про значення культурної спадщини для будівництва комуністичного суспільства, декрети, постанови і розпорядження про охорону матеріальних і духовних цінностей, підписані Володимиром Іллічем. Про пам'ятки культури і пам'ятні місця Вінниччини ідеться в численних статтях вчених, вчителів, журналістів, робітників, колгоспників, радянських і партійних працівників, надрукованих в обласних газетах «Вінницька правда» і «Комсомольське плем'я», республіканській і всесоюзній пресі, а також переданих обласним радіо. Під рубриками «Край, яким ти мандруєш», «Борці за владу Рад», «Автографи поколінь». «Літературно-мистецька Вінниччина» обласні газети надрукували ряд краєзнавчих статей, які містять цікаві матеріали про пам'ятники історії та культури.

4 липня 1967 р. обласна організація Товариства оголосила конкурс на кращу статтю, присвячену історії та культурі Вінниччини. На конкурс було представлено понад 56 робіт. За 1967 р. жюрі присудило першу премію журналістам О. Гетьману і М. Рябому за нарис «Заграва над Бугом-рікою», другу — доцентові педінституту І. Пшуку за виступи по обласному радіо «Козацька слава Вінниччини» і «Шляхами революційних канонад» та колгоспникові М. Рябому за статтю «Художник з берегів Дністра», третю — журналістові М. Новичу за документальну розповідь «Три сестри» та «Збирачка скарбів», у якій ідеться про Настю Присяжнюк, журналістові О. Воронюку за радіопередачу «Зустріч з історією» (про музей в Іллінцях), журналістові А. Заблоцькому за статтю «Слава — не музейне слово», заохочувальну премію — письменникові І. Глинському за літературно-критичну розвідку «Марко Вовчок і фольклор Поділля» та журналістові Б. Штейнману за краєзнавчу вікторину «Червона гвоздика».

Протягом 1968 р. у нашій пресі з'явилося багато цікавих статей про пам'ятники Вінниччини. Їх автори відмовляються від опису фактів, які лежать на поверхні. Вони прагнуть знайти нове — невідоме або мало відоме — і проаналізувати його з погляду сучасного науковця. Це дало свої позитивні наслідки. Так, журналіст Гурій Дробчак опублікував дуже цікаві змістовні статті «Його цитував Ленін», «Гітара Соколовського», «Найдавніші друкарні». Епіграфом до статті «Його цитував Ленін» автор узяв слова: «Немає нічого вищого і благороднішого, ніж йти за Леніним, самовіддано боротися за справу, якій він присвятив своє життя» (з постанови ЦК КПРС «Про підготовку до 100-річчя від дня народження Воло-

димира Ілліча Леніна»). Працюючи над вивченням ленінської спадщини, Г. Дробчак виявив посилання Володимира Ілліча на виступ депутата Другої державної думи від селян Подільської губернії О. Семенова. Журналіста зацікавила особа цього виразника інтересів найбідніших верств селянства. По крупинці збираючи матеріали, Г. Дробчак з'ясував біографію Оверка Івановича Семенова, зокрема встановив, що він брав активну участь у Великій Жовтневій соціалістичній революції. Своєю працею Г. Дробчак вніс частку в дослідження питання «Ленін і Вінниччина».

Цікаві відомості подав Г. Дробчак про друкарську справу на Вінниччині в статті «Видрукуване на Поділлі». Вінничани були приємно вражені й тим, що один з найвизначніших гітаристів XIX ст. Марко Данилович Соколовський — наш земляк, родом з Погребища. Соколовського з величезним захопленням слухали Москва і Париж, Відень і Берлін, Прага і Будапешт.

Чимало праці доклав краєзнавець Л. Сахневич, відшукуючи в архівах та серед людей відомості про вінничан, які за свої ратні подвиги у дні Великої Вітчизняної війни удостоєні високого звання Героя Радянського Союзу. Велике монографічне дослідження «Комсомол Поділля в боротьбі за формування комуністичного побуту на селі» завершує Л. Зінченко. У 1968 р. він опублікував десять статей, присвячених вивченню і пропаганді нових, радянських обрядів і звичаїв на Вінниччині.

У 1969 р. обласна газета «Комсомольське плем'я» систематично друкує краєзнавчу сторінку «Подільські самоцвіти». Перша така сторінка з'явилася 25 січня й була відразу ж позитивно оцінена газетою «Культура і життя».

У 1967—1968 рр. студенти Вінницького педагогічного інституту під час практики з фольклору записали чимало ще невідомих зразків народної поетичної творчості, зокрема ряд народних пісень про В. І. Леніна. Ці знахідки будуть використані для наукових доповідей, які фольклористи готують до 100-річчя від дня народження великого вождя.

Скарби історії та культури минулого й сучасного — це дорогоцінні самоцвіти народного таланту. Наше завдання — з максимальною старанністю і вмінням виявляти, охороняти й пропагувати їх.

Вінниця

З колекцій, фондів та рідкісних видань

МУЗЕЙ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА У ВЕЛЕСНЕВІ

Велеснів... Село це дуже мальовниче. І назва у нього неабияка. Прислухайтесь добре, і ви зачуєте щось староукраїнське, відгомін віків. Та не тому воно так широко відоме. Тут народився вчений з світовим іменем — Володимир Гнатюк.

Хлоп'ям босоногим покинув він рідне село, прославивши його згодом своєю невтомною творчою працею. Тепер Велеснів щедро сплачує борг своєму великому громадянинові. Шість залів, заповнених сонцем по вінця! Такий музей Гнатюка, нещодавно відкритий у селі.

В музеї зібрано майже тисячу експонатів. За цією цифрою криється копітка праця, роздуми, радощі і невдачі тих, хто по крупинці збирав розкидані по всій Європі скарби. Навіть не віриться, що почалося з однієї чи двох фотографій. Ось що розповідає фундатор музею колишній старший піонервожатий Велеснівської школи Остап Черемшинський.

— Це було у червні 1961 року. Працював я бібліотекарем у сусідньому селі Заліссі. Тоді газети багато писали про Володимира Гнатюка. Адже минало 90 років від дня його народження. Я вперше задумався над вшануванням пам'яті видатного ученого і патріота. Звичайно, я й не мислив тоді про великий музей, щонайбільше уявляв собі меморіальний куточок у Велеснівській бібліотеці. Дійсність набагато перевершила сподівання. Я почав отримувати теплі листи з Києва, Львова, Вінниці, Чернігова, Чернівців, Ужгорода, Тернополя. А разом з ними — перші експонати. Згодом почали надходити матеріали з архівів, музеїв, від учених Москви, Ленінграда, Праги, Братіслави, Пряшева, Софії, Варшави, Кракова, Руського Керестура.

— Не минуло і двох років,— розповідає далі Остап Черемшинський,— як зібраних експонатів вже не можна було розмістити не тільки в кутку, а у цілій кімнаті. Зайшла мова про створення музею. Побажання земляків видатного фольклориста підтримали партійні та громадські організації області. І в оновленому Велесневі на колгоспні кошти був закладений ще один фундамент... Тернопільський краєзнавчий музей узяв на себе турботи по створенню експозиції. Збір експонатів було поставлено на міцний науковий грунт, а до оформлення музею залучено київських художників Юрія Кисличенка та Ірину Левитську.

Чимало доброго для музею зробили учитель місцевої школи Володимир Теліщак, голова колгоспу Лев Мацюк. Без їхньої допомоги важко було б зібрати матеріали про новий, соціалістичний Велеснів. А цей розділ експозиції вельми багатий.

Теперішній Велеснів має цікаве культурне обличчя. Традиційні звичаї, поетичні обряди вплітаються в свята врожаю, весни, фестивалі пісні тощо. Про такий Велеснів мріяв учений. Не тільки походженням, а й усією творчістю Гнатюк був таким близьким до простого люду. Його наукові студії можна об'єднати одним словом — «народознавство». Проте, будучи мовознавцем, публіцистом, літературознавцем, перекладачем, Гнатюк найбільше працював у царині фольклористики та етнографії.

Саме Велеснів напоїв малого Влодка казками про звірів, що розмовляють, тужливою піснею і веселощами. Тут він пройнявся незрадливою любов'ю до рідної поневоленої України. А скільки дід Гілько та баба Марія Савицькі знали усяких оповісток і співанок! Згодом, будучи вже відомим ученим, Гнатюк згадував: «Від них обох переймали все те домашні, особливо мій батько і мати. Крім того, двері нашої хати майже не замикалися перед різними людьми, що пересиджували в нас, немов у сільськім касині, цілими годинами, особливо ж у неділі та свята або в довгі зимові вечори та забавлялися або різними оповіданнями, яким я залюбки прислуховувався та переймав їх, або відчитуванням усяких новинок із газетки, яка все в нас була, та книжок» («Етнографічний збірник», 1916, т. XXXVII—XXXVIII, стор. V). З фотографії, що дійшла до наших днів, дивляться ніжні материнські та тужливі батькові очі. Коли Володимир закінчив Велеснівську школу, батьки віддали його на навчання до Бучача, міста цікавого, багатого історичними та архітектурними пам'ятками. Судячи з шкільних і гімназійних свідоцтв, найбільші успіхи хлопець мав у словесності. Та крім успіхів у навчанні, була ще нужда. «Мої життєві обставини складалися все так, що поза годинами шкільними мусив я заробляти на життя вже від першого класу в гімназії»,— писав 3 січня 1898 р. В. Гнатюк у листі до Ф. Вовка (науковий архів Інституту археології АН УРСР ФА. В(1631). Але ніщо не могло заглушити його інтересу до народних скарбів. Першими Гнатюковими фольклорними записами були пісні з Велеснева, Бучача та Григорова, куди на якийсь час переселилась його родина. А «Новый галичанин» був першим часописом, який їх опублікував. Було це 1890 року, якраз після закінчення Бучацької нижчої гімназії. Хвилююча пам'ятка розповідає про велику подію в особистому житті



Володимир Гнатюк з родиною.
Зліва направо: стоять Володимир Гнатюк та його дружина Олена; сидять батьки Володимира Гнатюка Василина та Михайло; на руках сидять дочки Володимира Гнатюка Олександра та Ірина.
Фото близько 1900 р.

юнака. В дівочому альбомі Олени Майковської рукою В. Гнатюка записано вірш, який закінчується словами: «щастя, долі не найшов у світі, чи коли найду — сього не знаю!» І дата — 12 листопада 1892 року. А поруч — дописка олівцем: «16. IX. 1894 р. найшов долю». Олена стала дружиною і доброю помічницею у праці Гнатюка. Навчаючись у Станіславській вищій гімназії, В. Гнатюк продовжував збирати народні пісні, хоч, за власним висловом, «очевидно не мав іще свідомості їх ваги для науки («Етнографічний збірник», 1914, т. XXXV, стор. III).

Зрілим науковцем Володимир Михайлович став під час навчання у Львівському університеті завдяки Іванові Франку, з яким щиро заприятелював. Вчитися було важко. Допікали матеріальні нестатки. Найбільше карався долею своєї сім'ї. Інколи не витримував і гірко скаржився: «Ані чоботи, ані убрання, ані футро, нічо не можу тепер полагодити, тому що не маю грошей, навіть на борг буду їсти... Коби вже було легше, бо я аж не знаю, що собі робити, що ти слаба і навіть нема грошей, щоби купити щось тобі ліпшого з'їсти або що. Моя любенька Іруся... Коби хоть вона була здоровенька, а то як ще їх що було би, то я б голову собі обмикав» (лист до дружини від 30 жовтня 1897 р.— ЦДІАЛ, ф. 309. оп. I, од. зб. 2288).

Документи розповідають про велику роль, яку відігравав тоді В. Гнатюк у громадському житті Львова. Ось свідчення Михайла Мочульського: «1897 року восени молодь вибрала головою «Академічної громади Володимира Гнатюка, великого Франкового прихильника... Гнатюк, двадцятишестилітня людина, широкоплечий, гарний з обличчя, блідий, з коротко стриженою білявою бородою, вийшов після вибору на ступінь, на якому стояла професорська кафедра (вибір відбувався в університетській залі), і звідти сказав зараз свою програмову промову. Він, як звичайно, говорив тихим голосом, але плавко, свою промову перетинав густо поезією «проскрибованого» Франка й закликував товаришів здійснювати Франкові ідеали» («Іван Франко у спогадах сучасників», Львів, 1956, стор. 424).

На плечі юнака лягли обов'язки голови Франкового ювілейного комітету, з якими він впорався з честю. У Велеснівському музеї є оригінал запрошення на вечорниці, присвячені 25-річчю літературної праці великого Каменяра, що відбулися 30 жовтня 1898 року. Ювілей відкрив Володимир Гнатюк, за плечима якого вже були вельми успішні експедиції на Закарпаття та до Східної Словаччини. Про це розповідає експозиція першої зали. Друга висвітлює дослідження Гнатюка у рідному краю. Тут оповідь про ткацтво, записана від батька. У ті часи переносить нас старовинний велеснівський ткацький верстат. Бачимо тут першу велику працю Гнатюка «Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького» («Етнографічний збірник», 1896, т. II). Згадуються слова Філарета Колесси про те, що Гнатюк «виступив на полі української етнографії з солідною підготовкою — се показує вже його перша збірка «Лірники»..., що й досі зостається одиноким записом повного репертуару галицького лірника,— та розгортав свою працю по добре обдуманому плану, справляючи її там, де найменше зроблено». («Матеріали до етнології й антропології», 1929, т. XXI—XXII, ч. I, стор. IV). До речі, матеріали про творчі стосунки Гнатюка і Ф. Колесси надіслав його син — відомий композитор Микола Філаретович.

Експозиція третьої зали відображає наукову і громадську працю вченого в 1895—1903 рр., зокрема його дослідження в Закарпатті, Східній Словаччині та південній Угорщині. Вивчаючи народну творчість «богом і людьми забутих» русинів так званої Угорської Русі, В. Гнатюк переконливо довів, що вони є гілкою великого українського народу. Досліджуючи духовну культуру, вчений не відвертався від болючих соціальних виразок, які їли тіло і душу трударів. Відомий чеський україніст Франтішек Главачек писав: «Слід підкреслити, що табір І. Франка дивився на справи закарпатських українців не лише чисто з точки національного питання, але також соціального» (Ф. Главачек, Моя подорож по Закарпатській Україні в 1896 році.— «Дукля», 1957, № 4, стор. 64). До речі, Главачек був у дружніх стосунках з Гнатюком і навіть переклав його працю «Русини в Уграх» (V. Hnat'uk, Rusini v Uhrách.— «Slovansky



Володимир Гнатюк з рідними та знайомими у Криворівні. Зліва направо: стоять — Роман Воленський, Ірина Гнатюк, Тарас Франко, мати Теклі Боднар, Іван Боднар, Володимира Воленська, Олександра та Юрчик Гнатюки, студент; сидять — Олена Гнатюк, Текля Боднар, Володимир Гнатюк; попереду стоять Марія та Ляля Боднарі, сидить Кикилія Воленська. Фото 1910 р.

prehled», 1899, р. 1., стор. 216—222). Тепер 93-річний учений допомагає поповнювати музей Гнатюка новими експонатами.

Наслідки Гнатюкових експедицій вражають: з-під його пера вийшло шість томів (837 творів). Перед нами цінні оригінальні видання праць В. Гнатюка «Руські оселі в Бачці» (ЗНТШ, 1898, т. XXII, стор. 1—58), кілька томів «Етнографічних матеріалів з Угорської Руси». Експонуються тут і хвилюючі свідки Гнатюкових мандрів — карти з власноручними позначеннями вченого. Так, на карті Бачки він підкреслив олівцем Керестур, Коцур і Старий Вербас, які відвідав 1897 р. Про Керестур і Коцур В. Гнатюк писав: «В них знайшов я таких гарних оповідачів, як ніде інде тому й не диво, що я просидів там аж півтретя місяця і зібрав доволі велике число пісень, казок, байок, легенд, історичних оповідань, новел, анекдотів та записав весільний обряд» («Етнографічний збірник», 1910, т. XXIX, стор. III). Скільки міг би ще зробити тут В. Гнатюк, якби в Пір-Ачаді йому під загрозою арешту не було наказано негайно покинути край. До того ж він потрапив під зливу і застудився: «По повороті до Галичини почала розвиватися у мене доволі швидко грудна недуга, і я відтоді не тільки не вибирався більше на Угорщину, але і в Галичині не робив екскурсій та й не маю надії робити» («Етнографічний збірник», 1909, т. XXV, стор. XI).

Та недуга не зломила вченого. Він не тільки працював секретарем Наукового товариства імені Т. Шевченка, а й очолював етнографічну та був членом філологічної секції цього товариства, секретарем «Русько-української видавничої спілки», редактором «Літературно-наукового вісника». Цікаві експонати про творчі взаємини Гнатюка з найвидатнішими сучасниками — Коцюбинським, Павликом, Грінченком, Кримським, Кульчицькою, Маковеєм, Лесею Українкою, Стефаником, Лисенком, Шахматовим, Ржегоржем, Шишмановим, Карським, Кольбергом та ін.

За поглядами Гнатюк був демократом. Марксистом вчений не став, але цікавився марксизмом. У «Літературно-науковому віснику» (1900, т. XI, кн. VIII, стор. 209) В. Гнатюк опублікував некролог на смерть В. Лібкнехта, в якому з симпатією згадав К. Маркса.

Цікаві матеріали про вивчення В. Гнатюком культури слов'янських народів. Вироблені ним принципи наукового збирання і публікації народної творчості мали великий вплив на фольклористику всієї Слов'янщини. Науковець-інтернаціоналіст, він вимагав: «...повинні поставити собі за задачу всі наукові інституції й редакції не випускати сирих етнографічних матеріалів, не вказавши при них бодай літератури дотичної нації» (ЗНТШ, т. LXXXVII, стор. 208). Петербурзька Академія наук обрала його членом-кореспондентом. Згодом він став і членом чеського наукового товариства «Народопісне сполечност Чесkословенска».

Є в музеї матеріали про В. Гнатюка як перекладача з російської, польської та болгарської мов. Він одним з перших переклав українською мовою ряд творів Горького, Толстого, Пруса, Тодорова та ін.

Експозиція четвертої зали знайомить з діяльністю В. Гнатюка в 1904—1926 рр. Віднайдено оригінальні фотографії-листівки, які Гнатюк писав дружині та дочці Лесі з курорту Алянду. Ані натяку на песимізм, тільки бажання швидше повернутися до праці. Олександра Володимирівна живе зараз у Франції, жваво цікавиться справами музею батька.

Коцюбинський познайомив Гнатюка з Горьким, який 5 червня 1913 року писав ученому: «А тепер дозвольте сердечно подякувати Вам за збірник з фольклору,— прекрасні і повчальні праці, які я читаю з великою насолодою!» (Львівська державна наукова бібліотека, архів В. Гнатюка).

Експонуються в музеї і прижиттєві видання праць Гнатюка — «Колядки і щедрівки» («Етнографічний збірник», 1914, т. XXXV), «Народні оповідання про тютюнарів» (ЗНТШ, 1915, т. CXXII), «В справі української правописи» («Літературно-науковий вісник», 1923, т. LXXX) та ін., а також його рукописи — легенди та стаття «Уваги про українську правопись і літературу».

Хворий, забутий багатьма приятелями В. Гнатюк цікавився життям Радянської України. В музеї є матеріали про його зв'язки з Академією наук УРСР (1924 року визначного вченого обрано академіком). Знайдено документ про надіслання Гнатюкові академічних видань, а також лист, у якому він пропонує академії свої послуги у виданні фольклорних матеріалів. 7 січня 1925 р. український радянський вчений А. Онищук писав йому: «Жалко, що Ви не можете переїхати сюди, на Радянську Україну, де для науки взагалі, для виучування народного побуту зокрема, відкривається славна майбутність» (цит. за кн. М. Яценка «Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність». К., 1964, стор. 84).

Володимир Гнатюк помер, коректуючи «Літературно-науковий вісник». Помер учений, про якого Франко писав: «...В. Гнатюк щасливий збирач усякого етнографічного матеріалу, якому з наших давніших збирачів, мабуть не дорівняв ні один» («Літературно-науковий вісник», 1906, т. XXXV, кн. IX, стор. 502). Саме про оцінку діяльності визначного фольклориста та про вшанування його пам'яті і розповідає експозиція п'ятої зали. Тут бачимо збірник «Матеріалів до етнології й антропології», 1929, т. XXI—XXII, ч. I, присвячений пам'яті Гнатюка, гранки споминів Людмили Шевченко для журналу «Первісне громадянство», збірник «Колядки і щедрівки» (К., 1965), де надруковано чимало записів Гнатюка, «Вибрані статті про народну творчість» В. Гнатюка (К., 1956). Чільне місце в експозиції займає перша монографія про Гнатюка (М. Яценко, Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність). Про взаємини Гнатюка з Франком чимало дізнаємося з книги Євгена Кирилюка «Вічний революціонер» (К., 1966). У книзі Ніни Калениченко «Великий сонцепоклонник» (К., 1967) можна прочитати про дружбу В. Гнатюка з М. Коцюбинським. Експонується рукопис спогадів про В. Гнатюка видатного історика Івана Крип'якевича. Рукопис розділу книги «Украдені гори», присвячений В. Гнатюкові, надіслав до музею Дмитро Бедзик. Не одну бандероль одержано від дочки Михайла Коцюбинського Ірини Михайлівни, яка завідує музеєм батька в Чернігові. Ряд книг надіслала дружина Гната Хоткевича Платоніда Володимирівна, а також дружина Марка Черемшини Наталія Василівна Семанюк, син Івана Франка Тарас Іванович.

Значний інтерес являють і зарубіжні матеріали про Гнатюка — рецензія Франтішека Главачека на монографію М. Яценка в журналі «Слovански преглед», стаття Миколи Мушинки «Володимир Гнатюк — неперевершений дослідник нашого фольклору» («Дружно вперед», 1965, № 5, стор. 18—19). До речі, нещодавно М. Мушинка захистив у Празі дисертацію на тему «В. Гнатюк — дослідник фольклору Закарпаття». У Пряшеві вийшли «Українські народні казки Східної Словаччини, зібрані В. Гнатюком (т. I, 1965) та «Науковий збірник музею української культури в Свиднику» (1967), присвячений пам'яті Гнатюка, у Руському Керестурі (Югославія) — «Народни приповедки бачванских русинох по етнографичних материалах Володимира Гнатюка» (1967).

Завершує експозицію меморіальна кімната вченого. Стільці, оббиті шкірою з тисненим орнаментом, шафи, накаслики, звичайна сільська скриня, привезена з-під батьківської стріхи, велика валіза, з якою учений їздив у свої блискучі експедиції, дерев'яний ніж, яким він розрізував папір, серветки з вишитими ініціалами дружини, прекрасні рушники... Видатний етнограф, знавець народного мистецтва ніжно і віддано любив вишивку, як і гуцульську коломийку, тужливу пісню бучацького лірника. Бачимо і мистецькі килими, славнозвісні карпатські ліжники, привезені Гнатюком з Криворівні, багато посуду. Ним користувався і великий Каменяр, який любив вечеряти у Гнатюків. А як не звернути увагу на дерев'яну різьблену хлібницю? Усі ці речі протягом багатьох років зберігали львів'яни — родичі Гнатюка: вчитель-пенсіонер Іван Боднар та художник Григорій Смольський. Судячи з фото, зробленого в покої вченого, тут на стіні колись висів єдиний олійний портрет В. Гнатюка. Серед речей фольклориста знайдено раму, а портрет зараз в українського фольклориста Миколи Мушинки в Чехословаччині. Він обіцяє передати його музеєві В. Гнатюка.

Тернопіль — Ігор Герета

НА ДОПОМОГУ ХУДОЖНІЙ САМОДІЯЛЬНОСТІ

ТА ЗАГАЙЧИКУ СИВЕСЕНЬКИЙ

Гаївка

Обробка Богдани Фільц для жіночого тріо або хору

mf sempre staccato

mp

Та за_гай_ чи_ ку си_ ве_ сень_кий, та за_гай_ чи_ ку

mp

mp

p

ма_ ле_ сень_кий, а ну, а ну ско_ ком - бо_ ком,

p

p

mf

ско_ ком - бо_ ком

mf

f

mf

пе-ре-вер-ни сі, гре-бін-чи-ком роз-че-ши сі

та возь-ми сі за під-бе-чі та по-ка-жи сво-ї

ре-чі.

f

Та возь-ми сі за ко-лі-но, що-би те-бе не бо-лі-ло.

поступово прискорюючи

За- зуй, за- зуй че- ре- вички, шу- кай со- бі мо- ло- дич-ки

поступово прискорюючи

поступово прискорюючи

Ге ей! Я гей!

За- зуй, за- зуй че- ре- вич- ки, шу- кай со- бі мо- ло- дич- ки. Гей!

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА П'ЄС ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Відразу після появи на сцені 1819 р. «Наталка Полтавка» Котляревського здобула велику прихильність глядачів і міцно закріпилася у репертуарі театрів. Вона поширювалась у численних списках, її ставили не тільки професіональні, а й самодіяльні театри. Сучасники в один голос свідчать, що подібний успіх випадав на долю небагатьох п'єс. А тим часом у пресі тієї пори не знаходимо скільки-небудь розгорнутих відзивів ні про «Наталку Полтавку», ні про її постановки на сцені. Тільки в рік своєї смерті Котляревський побачив опублікованою «Наталку Полтавку» в «Украинском сборнике» І. Срезневського й прочитав там слова публікатора:

«Я почав «Украинский сборник» «Наталкою Полтавкою» І. П. Котляревського і, здається, не міг вибрати кращого початку: а) «Наталка Полтавка» була не тільки одним із перших книжно-народних творів України, але разом і першим збірником пам'ятників української народності, зразком для всіх наступних; б) «Наталка Полтавка» мала сильний вплив на вивчення української народності, можна сказати, пробудила його, і до цього часу залишається кращим покажчиком майже всіх важливих особливостей, з якими слід вивчати українську народність. Можна б після цього й не згадувати про те, що «Наталка Полтавка» із книжно-народних творів великого обсягу за своїми внутрішніми якостями посідає перше місце, що її особливо люблять на всій Україні, що, нарешті, вона досі не була надрукована, переписувачами спотворювалась все більше й більше» [1].

Як бачимо, вже сучасники Котляревського легше й безпосередніше, ніж ми сьогодні, вловлювали зв'язок його п'єс з народною творчістю (І. Срезневський навіть називає «Наталку Полтавку» першим збірником пам'ятників української народності).

Пізніше дослідники немало зробили для вияснення ідейно-тематичних джерел п'єс Котляревського. Тут були різні методологічні й методичні підходи, неоднакові твердження й висновки в конкретному аналізі творів, але всі так чи інакше сходилися на тому, що «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» мають найбезпосередніший зв'язок з народною творчістю. Здебільшого цей зв'язок зводили до щедрого використання драматургом народних пісень, приказок, а стосовно «Москаля-чарівника» — і народних оповідей. Грунтовніше за інших П. К. Волинський [2] і А. П. Шамрай [3] дослідили творчу інтерпретацію пісень відповідно до художніх завдань, які ставив перед собою автор «Наталки-Полтавки». Це було відчутним поступом в осмисленні фольклорних джерел п'єси, але знову-таки дещо однобічним, неповним. Річ у тім, що пісенні партії відіграють у «Наталці Полтавці» не допоміжну, а основоположну роль. На це натякнув і сам автор, назвавши п'єсу оперою. До певної міри і весь твір є немов би розгорнутим, розгалуженим і творчо осмисленим сюжетом народної ліричної пісні. Є. П. Кирилюк справедливо зауважив: «За своїм характером п'єса зв'язана з усною народною творчістю і насамперед з народною піснею. Щире почуття Наталки, її вірність Петрові, таке ж самовіддане почуття Петра,— все це відповідає народним поглядам, про що свідчить багато українських народних пісень:

Нащо мені багатство, нащо мені гроші,
Ти мені, милий, і без них хороший.

Той факт, що саме в першій чверті XIX ст. активізувалася увага до фольклору й чимдалі зростала, не можна вважати випадковим. Це був продиктований ходом історичного розвитку процес самопізнання, зростання соціальної і національної само-

[1] «Украинский сборник», Харків, 1838, стор. 1. Зауважмо, що Олександр Андрієвський у «Бібліографії з українського фольклору» (т. І, К., 1930, стор. 9) вказує на перше видання «Наталки Полтавки» 1819 р. у Харкові. З його вступних уваг можна зробити висновок, що це видання він тримав у руках. П'єса тут називалася не оперою, а оперетою, мала не дві, а три дії. Одначе це видання, по-перше, досі не пощастило розшукати, по-друге, воно, очевидно, мало суто локальне призначення — для місцевої театральної трупи. Нам не відомо, щоб про нього знав і І. Котляревський.

[2] П. К. Волинський, І. П. Котляревський. Життя і творчість, К., 1958, стор. 150—155.

[3] А. Шамрай, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, К., 1955, стор 53—65.

Ілюстрація з альманаху «Утренняя звезда» 1834 р. Гравюра академіка Н. Чеського.



свідомості народу. Література як виразник суспільної свідомості активно реагувала на нього. У той період фольклорно-етнографічних джерел ніщо не могло їй замінити; традиції реалізму, народності давньої української літератури були надто слабкими. «Писну — як од старих чував»,— признавався Котляревський в «Енеїді». Те саме говорив пізніше Шевченко в «Приписах» до «Гайдамаків», підкреслюючи що головним джерелом поеми була народна творчість. Часто письменники відштовхувались від конкретного життєвого факту, і це також сприяло становленню правди в мистецтві.

Із спогадів С. Стебліна-Камінського знаємо, що й в основі «Наталки Полтавки» лежить якийсь конкретний факт [4]. Але його піднесено до ступеня високої типізації. Яким би не був красномовним сам по собі факт, без художнього узагальнення ширших явищ дійсності мистецьки значного твору, яким безперечно є «Наталка Полтавка», створити неможливо. І тут на допомогу письменникові приходила народна творчість, яку Котляревський знав не з книг, а з життя. Навіть серед тих пісень, що введено до тексту п'єси, небагато таких, що вже публікувалися чи були зафіксовані в рукописних збірниках. Це — «У сусіда хата біла», «Та йшов козак з Дону», «Ой під вишнею, під черешнею», «Гомін, гомін по діброві» та «Всякому городу нрав і права». Але певності немає, що їх драматург узяв із збірників, а не безпосередньо з уст народу. Котляревський, як відомо, й сам чимало зібрав пісень, приказок, до нього часто зверталися за порадами історики, фольклористи, літератори з фольклорно-етнографічних питань.

Дослідивши збірники народних пісень, що з'явилися до появи «Наталки Полтавки», А. Шамрай прийшов до висновку: «Виключна своїм багатством, ідейним і художнім, лірична пісня, справжня гордість українського народу, створена на протязі XVII—XVIII століть, на джерелах того часу. У них вміщувались здебільшого пісні жартівливі та любовно-еротичні» [5]. З пізніших записів і публікацій довідуємось, що з фольклорних джерел почерпнув Котляревський і такі пісні, як «Віє вітер горою», «Сонце низенько», «Чого ж вода каламутна», «Дід рудий, баба руда». Глибоке розуміння специфіки народної пісні допомогло письменникові створити за її зразками і свої пісні: «Віють вітри, віють буйні», «Видно шляхи полтавськії», «Ой я дівчина Полтавка», «Ой мати, мати», «Чи я тобі, дочко, не добра бажаю» та ін.

[4] Можливо, цей самий конкретний факт ліг в основу й оповідання М. П. Погодіна «Петрусь», присвяченого І. Котляревському.— Див. «Сиротка. Литературный альманах на 1831 год», М., 1831, стор 121—138.

[5] А. Шамрай, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, стор. 55.

Першою з них і починається п'єса. Зміст її міцно вплітається у драматичну акцію, становить своєрідну експозицію. Ця пісня-монолог вводить нас у світ переживань героїні, що мають безпосередній стосунок до сюжету. Та й взагалі з двадцяти пісенних партій хіба що тільки пісня «Ворскло річка», яку виконує Микола, та «попурі» «Дід рудий, баба руда», що співає напідпитку виборний, мають дещо орнаментальний характер, служать не стільки для посування інтриги чи характеристики душевного стану героїв, скільки для розваги й підкреслення історично-побутових деталей. Всі інші несуть дуже важливе смислове та емоційне навантаження. Тим-то драматургові доводилося не просто включати народні пісні, а й вносити в них деякі зміни.

Підпорядкування пісні ідейному задумові п'єси відбувалося лише тоді, коли головний зміст і спрямування її відповідали тому чи іншому мотиву твору. Інакше кажучи, зміни вносилися часткові: опускалися деякі строфи, дописувалися нові, вносилися стилістичні правки. Причому здебільшого це робилося відповідно духові народної поетики, але, звичайно, і не без певного «олітературення». Останнє помітно навіть у тих випадках, коли вносяться дрібні стилістичні правки. В уста Петра, наприклад, автор вкладає пісню «Та йшов козак з Дону, та з Дону додому», в якій висловлюється скарга на злу долю заробітчанина. Пісня цілком відповідає і переживанням Петра, що також повертається з заробітків із Дону. Одначе в пісні є рядки, які аж надто дисонують з вдачею Петра. Наведемо їх за редакцією у збірнику Максимовича:

Да бурлаче, бурлаче, молодий козаче!
Да що ти заробляєш, то й те пропиваєш,
. . . .
Ой козаче, бурлаче! дурний розум маєш,
Що ти свою долю марне проклинаєш [6].

Зрозуміло, що така відповідь долі героєві, про якого Терпилиха каже, що «він не лежень, трудящий, з ним обідніти до злиднів не можна», не підходить. Її і опустив драматург. Натомість пісню поширено новими рядками:

Другим даєш лишнє, мене ж обижаєш,
І що мені миле, і те однімаєш.
Не там щастя, не там доля, де багаті люди,
Як злучаються по любові, то все мило буде...

Соціальна нерівність, претендування старих заможних людей на одруження з молодими гарними дівчатами також відтворені в численних народних піснях про кохання.

Ой ти, багачу, я тебе добре знаю,
Не сватай мене, бо я волів не маю.
. . . .
Нащо мені на подвір'ї воли та корови,
Коли нема в моїй хаті любої розмови.

Так і всі інші думки, почуття, вчинки дійових осіб «Наталки Полтавки» мають відповідні аналогії в народній творчості [7].

З піснею в літературу вривався плин самого життя. Причому не тільки з тією, що її драматург безпосередньо вводив до тексту п'єси, а й з тією, зміст і мотиви якої допомагали краще пізнати душу народу. Українська пісня, як, може, мало яка пісня іншого народу, містила в собі значний драматичний елемент, підказаний жорстокими й складними умовами, в яких доводилося виборювати трудящим України свою соціальну й національну незалежність.

Не спасибі долі, коли козак в полі,
Бо коли він в полі, тогді він на волі.
Ой коли б ти, доле, вийшла ко мні в поле,
Тогді б ти згадала, кого обижала.

Скорочення, дописування, поправки зроблені в піснях «У сусіда хата біла», «Гомін, гомін по діброві». В останній, зокрема замінено епізод прощання козака з матір'ю і сестрами на змалювання взаємин козака з «ляхом» і «москалем». Рядки

У москаля, у москаля добре жити,
Будем татар, турків бити

належать Котляревському.

[6] Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем, М., 1827, стор 140—141. Вперше пісня ця опублікована 1805 р.— «Всеобщий новоизбранный песенник всех лучших российских авторов», ч. IV, М., 1805, № 19.

[7] Є. П. Кирилюк, І. П. Котляревський і його значення в історії української літератури.— В кн. Іван Петрович Котляревський, Повне зібрання творів у двох томах, К., 1953, стор XXXIII — XXXIV.



ПЕТРО ВЕРНА. І. П. Котляревський. Скульптурний портрет. Різьблення, дерево. Київ, 1938. Державний музей українського народного декоративного мистецтва.



МИКОЛА ШКАРАПУТА. Голова Козака Вуса. Фрагмент декоративного розпису «Козацькому роду нема переводу». Темпера, солома. Олександрія Кіровоградської області, 1969. Фото Василя Кухти.

Переробки зазнала й «Песнь 10-я» («Всякому городу нрав и права») Г. Сковороди, яка поширювалась у популярних рукописних і друкованих збірниках[8]. Їй автор надав характеру викриття ницої моралі возних.

В окремих випадках сама специфіка художнього твору вимагала відступити від духу народної поетики. Окреслення індивідуальних рис героя диктувало необхідність підсилити суб'єктивний елемент у пісні за рахунок її епічності, безособовості. І на це йшов Котляревський, коли вносив деякі зміни в арії Наталки «Чого ж вода каламутна» і Петра «Сонце низенько».

Ясна річ, якби герої п'єси співали, як то звичайно буває, в часи дозвілля, а, може, під настрій і в праці, не було б потреби вдаватись до подібних «операцій». Та й кількість їх у творі була б значно меншою.

Творче осмислення народних пісень, підпорядкування їх сюжету й характеристиці дійових осіб полегшувало українській літературі зробити стрибок до розвиненого реалізму. На жаль, далеко не всі з наступників Котляревського зрозуміли цю особливість його творчої манери. Успіх «Наталки Полтавки» заохотив багатьох драматургів звернутися до фольклорно-етнографічних джерел, але мало хто з них міг ефективно скористатись цим багатющим матеріалом. Траплялось навіть, коли хаотичне нагромадження великої кількості пісень, побутових деталей йшло на шкоду творові, бо затуманювало його провідну ідею, мотиви. Це добре видно, скажімо, на драмі Кирила Тополі «Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских», у якій понад 30 пісень переважно без будь-якої художньої доцільності.

Атмосфера народної творчості панує і в водевілі «Москаль-чарівник». Але безпосередньо народною піснею автор послугувався тут значно менше, йому довелося самому створити кілька гумористично-розважальних пісень і танкових приспівок українською та російською мовами (у п'єсі солдат розмовляє російською мовою). Очевидно, народні жартівливі пісні, які знав Котляревський, недостатньо відповідали художнім завданням, що їх він ставив перед собою у водевілі. Прикметно, що у невеликій за обсягом одноактівці герої двічі ведуть мову про народну пісню, її поетичну чарівність і красу. У такому плані згадуються і виконуються пісні «Ой був та нема» і російська — «Больно сердцу мила».

Тетяна, що уособлює здорову мораль народу, не поділяє захоплення, яке викликають у міщанських колах пусті романси «С первых весны», «Все забавы», «То теряю», «Не прельщай меня, драгая», «Почто ах, не склонна». Своєму залицяльникові «полиции писцу» Финтикові, в уста якого автор вкладає пародію на легковажний романс «Тобою восхищенный», вона відповідає: «Та нехай цур тій персоні з воспаленієм! Заспівайте пісню без запалу і щоб ви не махали руками і не витріщали страшно очей». Симпатії героїні на боці справді народної російської пісні, яку вона виконує так само задушевно, як і українську. Думку Тетяни поділяють її чоловік Михайло та солдат Ліхой. Для нас важливо підкреслити, що це погляд насамперед самого Котляревського, його висока оцінка ідейно-естетичних багатств української та російської пісень.

Говорячи про значення народної пісні у творчості Котляревського-драматурга, слід мати на увазі й те, що саме вона чи не найбільшою мірою додала сміливості авторові «Енеїди» написати «Наталку Полтавку». Українська літературна мова була тоді ще не розроблена, особливо в прозовому жанрі. У піснях протягом віків найкраще шліфувався її образний арсенал, збагачувалися її лексичні та стилістичні можливості. Разом з живою народною мовою, мова пісні становила невичерпне джерело для формування й зростання української літературної мови. Недарма високопоетичною є мова героїв «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника». Інколи героєві легше висловити думку піснею. Вслухаймося, наприклад, у монологи Петра: «Все, здається, близило мене до щастя; но, як на те, треба ж опізнитись одним днем, щоб горювати на всю жизнь! Кого безталання нападе, тому нема ні в чім удачі. Правду в тій пісні сказано, що сусідові все удається, всі його люблять, всі до його липнуть, а другому все як одрізано». І далі Петро виконує відому пісню «У сосіда хата біла». Ще більше це стосується Наталки. За допомогою передусім відповідних пісень автор добре передав в образах Наталки й Петра поетичну вдачу нашого народу, а в образі бурлаки Миколи — його вільнолюбність, розважність, оптимізм.

Щедро використав письменник прислів'я та приказки. Знав він їх, як видно, немало, частину з них віддав навіть для опублікування у збірнику І. Снєгірьова «Русские в своих пословицах»[9]. «К сожалению,— писав І. Снєгірьов у вступі до цього збірника,— мы доселе не имеем полного собрания малороссийских и белорусских пословиц. Павловский в своей «Грамматике малороссийского наречия...» поместил несколько пословиц и поговорок малороссийских с приложением русских, соответствующих оным. Дополнение к оным мы получили от Котляревского, творца малороссийской «Энеиды»[10].

[8] Див. П. М. Попов, Відомості про українську народну творчість після возз'єднання України з Росією і до початку XIX ст.— «Українська народна поетична творчість», т. І, К., 1958, стор. 83.

[9] Русские в своих пословицах. Рассуждения и исследования об отечественных пословицах и поговорках И. Снегирева, кн. І, М., 1831, стор. 104—115.

[10] Там же, стор. 33.

7—228

Деякі прислів'я та приказки, що їх подибуємо у п'єсах Котляревського, повторюються у збірнику І. Снєгірьова: «На похиле дерево й кози скачуть», «Ніхто не віда, хто як обіда», «Коли не піп, не микайся в ризи», «Где два б'ються — третій не мішайсь», «Далеко куцому до зайця». У приказці «Де чорт не зможе, туда бабу пошли» Котляревський замінив бабу на Макогоненка, а приказку «Чухайся віл з волом, а кінь з конем» перефразував: «Знайся кінь з конем, а віл з волом». Останні прислів'я та приказки п'єс (їх ми нарахували близько тридцяти) не відбиті у збірнику Снєгірьова [11].

У побуті, звичаях, повір'ях народу Котляревський бачив багато поезії. У п'єсах його немає якихось незвичайних пригод, ситуацій, надуманих сюжетних поворотів тощо, все звичайно, просто, як то й буває в житті. І одночасно дії героїв, їхня доля, переживання, прагнення незмінно зацікавлюють і хвилюють нас. Драматург осміює тих, хто «не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаїв і повір'я нашого», береться писати про наш народ, як це трапилось з О. Шаховським у п'єсі «Козак-стихотворец». Він зло іронізує над Финтиком, який, вибившись у писарчуки, соромиться показуватись на люди з своєю матір'ю, що носить звичайне селянське вбрання: очіпок, намітку, плахту.

Побутові картини, деталі у «Наталці Полтавці» і «Москалеві-чарівнику» органічно єднаються з композиційно-сюжетною тканиною. Від першої ремарки «Через сцену улица малороссийских хат» і до благословіння матері на одруження Наталки й Петра у «Наталці Полтавці» — у всьому бачимо послідовне прагнення правдиво відтворити здорову мораль народу, поезію його звичаїв, обрядів. Котляревський, здається, першим звернув увагу на те, що означає в обряді сватання перев'язування сватів рушниками, а молодого — шовковою хусткою. Коли Наталка після зустрічі з Петром категорично сказала возному «ні», той звернувся до Терпилихи: «Дочка твоя — теє то як його — нарушаєть узаконений порядок. А понеже рушники і шовковая хустка суть доказательства добровольного і непринужденного ея согласія бить моєю сжительницею, то в такому припадкі станете пред суд, заплатите пеню і посидите на вежі». Тут усе справді відповідає усталеним на той час поглядам на цей ритуал.

Завдяки відтворенню колоритних побутових деталей наповнився життєвою правдою і водевіль «Москаль-чарівник». Саме ця риса найбільше дала йому змогу піднестися над рівнем багатьох тогочасних пустеньких за змістом водевілів і утриматися на сцені до наших днів. В образах Михайла та його дружини Тетяни легко відгадується місцевий типаж, родина селянина-чумака. Покладений в основу твору переказ, який у тій чи тій редакції зустрічався в інших літературах, але Котляревському, звичайно, відомий передусім з уст народу, набув в українському водевілі самобутнього звучання. Навіть ті, хто захоплювався вишукуванням міграційних сюжетів і знаходив у «Москалі-чарівнику» збіги в окремих деталях з французьким однойменним водевілем, змушений був визнати, що в ліпленні образів український драматург міцно стояв на національному грунті [12].

З п'єс Котляревського довідуємося не тільки про такі етнографічні прикмети Полтавщини початку XIX ст., як обряд сватання, вечорниці, одяг, страви, ступені родинні тощо, а й про перебудову Полтави. Архівні матеріали підтверджують, що тоді Полтава дуже перебудовувалася. «Это эпоха,— писав І. Павловський,— когда Полтава из скромного полкового города, каким она была во время гетманщины, становится губернским городом и в короткое время преобразовывается по новому типу. Во всей ее истории едва ли можно указать другой момент, когда в ней общественная, экономическая жизнь и самая физиономия города потерпели бы такое быстрое и резкое изменение, как именно в эти немногие годы» [13]. Це, до речі, послужило головним стимулом у написанні «Пісні на новий год князю Куракіну».

Яким би не був значним фольклорно-етнографічний елемент у «Наталці Полтавці» та «Москалеві-чарівнику», ніде він не заступає драматичної колізії, провідних мотивів, а тільки підсилює їх, додає національного колориту. Котляревський добирав і навіть переробляв народні пісні чи створював власні з цілком певною творчою метою, побутові деталі підпорядковував увиразненню обставин дії, народних звичаїв, повір'їв. У використанні жартівливих пісень він продовжив і розвинув традиції українських інтермедій, а в щедрому запровадженні в драматургію і театр ліричної та історично-побутової пісні був піонером. Його творчі принципи стали взірцем для багатьох наступників, з ім'ям яких зв'язано піднесення української драматургії до критичного реалізму. Немалою мірою прислужуються вони й творцям радянської літератури.

Київ — Василь Шубравський

[11] Ширше про використання І. Котляревським приказок та прислів'їв у драматичних творах див. М. Д. Северін. Приказки й прислів'я в драматичних творах І. П. Котляревського.— «Наукові записки Полтавського літературно-меморіального музею І. П. Котляревського», вип. 3, Полтава, 1961, стор. 78—87.

[12] Див. Н. Дашкевич, Вопрос о литературном источнике украинской оперы И. П. Котляревского «Москаль-чарівник». — «Киевская старина», 1893, №12, стор. 451—481.

[13] И. Ф. Павловский, Полтава в начале XIX века (очерки по архивным данным), вып. І. Оттиск из ж. «Киевская старина», К., 1902, стор. 2.

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

КНИГА ПРО МАТЕРІАЛЬНУ КУЛЬТУРУ БІЛОРУСІВ

Серед проблем, якими займається етнографічна наука, важливе місце належить вивченню матеріальної культури трудящих, особливо за нашого часу. Однією з перших узагальнюючих праць з цієї проблеми є книга Л. Молчанової «Матеріальна культура білорусів» (Мінськ, 1968). Автор вивчила, систематизувала та узагальнила не лише опубліковані праці, а й результати своїх польових досліджень, матеріали багатьох архівів, музеїв, фондів.

Перший розділ книги присвячений техніці сільського господарства. Тут автор розглядає землеробство, землеробські знаряддя, способи збирання та обробки зернових, городництво, садівництво, тваринництво, народний сільськогосподарський календар. Читач познайомиться з основним землеробським знаряддям білорусів — дерев'яною сохою (з двома залізними сошниками) та іншими знаряддями обробітку грунту, способами сушіння снопів в «осетях» і «євнах», жердкових спорудах — озеродах тощо. Детально висвітлено поширення землеробських знарядь, подібні риси в землеробській культурі та термінології білорусів, росіян, українців, зміни в сільському господарстві, до яких спричинився розвиток капіталізму (поява залізних плугів, борін, культиваторів, віялок, молотарок та ін.).

У другому розділі («Селянські поселення, садиба та житло») досліджено сільські поселення, їх типи та планування, садибу і житло, будівельний матеріал і техніку, внутрішнє планування житла тощо. У формуванні і розвитку поселень, типів садиби та житла суттєву роль відігравали соціально-економічні умови, форми землекористування, а також географічні та етнічні особливості.

Автор робить історичні екскурси, що дає можливість простежити виникнення тих чи тих явищ у часі та встановити відповідні аналогії в інших народів, насамперед у росіян та українців. Наприклад, білоруські «деревни» мають свої аналогії у росіян, а «села» — в українців; лінійне планування білоруських поселень тотожне російським. Найдавнішим і найпоширенішим типом садиби в Білорусії була «веночная» або «круглая», що в плані являла собою замкнутий квадрат або прямокутник, периметри якого забудовувались житловими та господарськими спорудами.

В такому ж плані розглядається і народне житло, що сформувалося в результаті довгого історичного розвитку, але ще в XIX ст. зберегло ряд архаїчних елементів (конструкція даху «закотом» або «на лемегах»— аналогія російському «на самцах», дах «на дзеках» або «на ключах» тощо). Як стверджує Л. Молчанова, житлові та господарські споруди Білорусії за будівельною технікою (спосіб виведення зрубу, рубка кутів, назви окремих деталей тощо) дуже близькі, а в ряді випадків і тотожні російським, а внутрішнє планування житла, зокрема розташування печі має чимало спільного з українською хатою.

Проте слід зауважити, що і в будівельній техніці, і в термінології прийомів будівництва та деталей житла можна знайти багато спільного для білорусів та українців. На українському Поліссі, де головним будівельним матеріалом, як і в Білорусії, було дерево, хати теж будували «в простий» і «в чистий кут». Автор пише, що стеля в розбіжку, поширена в Білорусії, має свої аналогії у східних районах Литви. А про те, що вона масово поширена по всій території України, не обмовилася жодним словом. Не звернула вона уваги і на спільність назв українських та білоруських споруд (хлів — хлев, стодола — стадола, ганок — ганок, тік — ток тощо).

Навряд чи можна погодитися і з твердженням Л. Молчанової, що насипання поверх стелі піску сягає в глибоку давнину, в добу житла землянкового типу. Це викликано швидше утилітарними потребами (утеплення, як протипожежний засіб тощо).

Глибоко помилкова думка Л. Молчанової про те, що призьба є характерною рисою тільки білоруської хати. Адже вона притаманна і українській хаті, і відома, як пише автор, і в росіян, і в прибалтійських народів.

У розділі про селянський одяг подано розгорнуту характеристику всього комплексу жіночого та чоловічого костюма, а також окремих його частин (сорочки, юпки, попередниць, безрукавок, штанів, верхнього одягу, поясів, прикрас), головних уборів, взуття.

Напівнатуральний характер більшості селянських господарств до революції сприяв збереженню у білорусів домотканини, традиційних видів одягу і форм крою. Але вже в кінці XIX — на початку XX ст. в селянське середовище проникає міський одяг; фабричні матеріали поступово витісняють домотканні.

Л. Молчанова простежила спільні риси в одязі білорусів, росіян, українців та інших сусідніх народів, зробила вірний висновок, що загальний комплекс чоловічого та жіночого костюма має єдині характерні риси на всій етнічній території Білорусії.

В останньому розділі (про їжу і домашнє начиння) висвітлено основні продукти харчування білоруського селянства, заготуван-

ня та збереження продуктів, народну кулінарію, харчовий раціон, виготовлення домашнього начиння тощо. Способи приготування їжі та напоїв у білорусів мають багато спільного з східнослов'янською та західнослов'янською кулінарією.

Хоч етнічна територія білорусів є єдиною історико-етнографічною областю, дослідження явищ матеріальної культури в історичному розвитку дало авторові змогу виділити три райони з характерними особливостями матеріальної культури. Подніпров'ю (Могилівська та східна частина Гомельської області) притаманні вогневі сушки зернових, сохи з кінською упряжжю та постійно закріпленою полицею, плетені борони тощо. Для жіночого одягу тут характерна понева, для чоловічого — войлочна магерка і свита з відрізним низом. Південно-західний район (в основному білоруське Полісся) виділяється широким використанням поліської сохи з запряганням пари волів, плетеної борони з 25 зубами, повітряного сушіння снопів у полі або на жердинах-озеродах; у жіночому комплексі одягу тут переважає полотняний головний убор, поликові сорочки, багатий геометричний та рослинний орнамент тощо.

Північно-східний район за своїми культурними особливостями близький до подніпровського. В землеробській техніці тут переважають однокінна соха з перекладною полицею, ялинова борона-смик, залізний різак, брускова борона, вогневе і повітряне сушіння снопів тощо; у будівництві — «веночное» планування садиби; в одязі — тунікоподібний крій чоловічої сорочки, прямий халатоподібний крій верхнього одягу.

Досліджуючи матеріальну культуру в комплексі (знаряддя землеробства, поселення, садиба, житло, одяг, їжа, начиння), Л. Молчанова показала зміни, до яких спричинився розвиток капіталізму, а також консервацію багатьох архаїчних рис внаслідок збереження феодально-кріпосницьких пережитків. Як стверджує автор, особливості історичного розвитку Білорусії спричинилися до збереження деяких давніх рис культури за нових соціально-економічних умов більшою мірою, аніж у сусідніх слов'янських та неслов'янських народів.

Ілюстрації та карти є цінним доповненням до книги, яку можна успішно використати при складанні карт регіонального історико-етнографічного атласу України, Білорусії та Молдавії. В цілому позитивно оцінюючи монографію, зауважимо, що Л. Молчанова недостатньо використала роботи дореволюційних українських етнографів; дослідження ж українських радянських вчених вона не використала зовсім. Це спричинилося до ряду невірних положень та неточностей.

Київ — Микола Приходько

З ПОЛОНИНИ — У ШИРОКИЙ СВІТ

Хоч за останні роки чимало зроблено для збирання та видання народної поетичної творчості Закарпаття — вийшли з друку кілька збірок пісень, казок, готуються збірки прислів'їв та приказок, загадок,— але безперечно, що у глибинах пам'яті місцевих жителів ще таїться чимало призабутих пісень та переказів. Для записувачів тут безмежне поле діяльності. Ось чому високої оцінки заслуговує збірка «Пісні з полонини» (К., 1966), що складається із записів одного збирача — Петра Пойди.

До збірки включено пісні: про кохання, родинно-побутові, історичні, рекрутські, жартівливі, коломийки. Розташування пісень у збірнику за певними розділами досить умовне, бо один і той же твір можна віднести до різних груп. Більшість класичних пісенних зразків до того ж об'єднує тема соціальних протиріч між бідними й багатими. У одній пісні дівчина просить не видавати її заміж за багатія, в іншій — нарікає на гірку долю в заміжжі. Юнак теж нарікає:

Із'їла ми торба плечі,
А сокира руки,
Рубаючи у Богдані *
Смереки та буки (стор. 36).

Якими знайомими здаються нам слова: «не дайте мене за п'яницю» або нарікання на матір, «що ти мені поспішила життя зав'язати» — краще було «мене маленькою в купелі залляти».

* Богдан — село в Рахівському районі.

Багатство нерідко стає на перешкоді щастю закоханих:

Не хоче ня твоя мати
Ні твоя родина...

Тому дівчина вирішує:

Якщо вни мене не хочуть,
Не мусиш ня брати (стр. 206).

Знову і знову звучать слова, що перегукуються з подібними мотивами у східноукраїнському фольклорі:

Якби вітри не віяли,
А бурі не били,
Та якби нам не вороги,
Ми би ся любили (стор. 74).

Найперший ворог закоханих — соціальна нерівність, багатство одних і убогість інших.

У цілому для пісень збірника, відомих в інших варіантах, характерна грунтовна переробка словесного матеріалу: вводяться нові стилістичні конструкції, нові фрази і слова. Помітне прагнення до виразності, скорочення тексту. Виняток тут становлять тільки пісні «Цвіте терен» та «Вийду я, вийду», що записані у варіантах, близьких до вже відомих.

До речі, остання із згаданих пісень — єдиний у збірці твір, у якому згадується море.

Важке життя простих трудівників, складні суспільні взаємини, що узаконювали безправ'я бідноти, породжували мінорні мотиви у народній творчості. Але цими мотивами

народ не обмежувався. Він творить і пісні, повні радості буття, дотепного гумору. Із Закарпаття поширились на всю Україну такі жартівливі пісні як «Кажуть, люди, кажуть», «На потічку-м прала», «Тече вода каламутна». Цим невеличка частина українського народу вносить і свої культурні надбання в скарбницю загальнонаціональної культури.

Бадьорий, життєрадісний тон багатьох співаночок говорить про духовне здоров'я народу, що їх створив. А тут і радість вперше звіданого кохання, і тривожне чекання нової зустрічі з коханим чи коханою, і сподівання сімейного щастя. А мрії у дівчат прості і ясні — «то буде з ня, як і з мамки, жінка лісоруба».

Про «прив'язаність» пісень до всього Закарпаття свідчить географія творів збірки. Поряд із містами Рахів, Берегове, Хуст тут часто говориться про села Рахівського, Тячівського, Хустського, Берегівського районів. Лише в одній пісні згадується Дунай, а у багатьох місцева річка Боржава.

Закінчується збірка сучасними піснями про щасливу долю оновленого краю. З них пісні «Кажуть люди, кажуть» та «Гей Карпати, рідні гори» давно звучать по всій Україні та й за її межами. З новим життям прийшли у Закарпаття й нові слова, нові поняття. У сучасних піснях говориться про колгосп, про агронома, про будівництво заводів. Якщо в старій пісні лісоруб нарікає, що «із'їла ми торба плечі, а сокира — руки», то в новій — лісоруб приходить в гори, щоби «п'ятирічку прославляти». Про нове щасливе життя грає трембіта і кує зозуленька «у нас на тополі».

Збірці «Пісні з полонини» випала щаслива доля. Завдяки оригінальному оформленню— невеликий формат, гарна обкладинка і заставки до розділів — вона потрапила на Всесвітню Виставку у Монреалі та на книжкову виставку в Москві. І вийшла закарпатська пісня з гірської полонини у великий світ, і понесла нашу радість, наше щастя. Доброго слова заслуговує і наполеглива багаторічна робота упорядника Петра Пойди. Скомпонована збірка із знанням справи, з любов'ю до народної творчості, а тому багатство пісенних самоцвітів, зібраних протягом тривалого часу серед народу, викликає щире захоплення. Завдяки таким збіркам все яскравіше розкривається перед світом поетичний талант нашого народу.

Волочиськ
Хмельницької обл.

Олександр
Кухар-Онишко

«УКРАЇНА — ПІСНЯ МОЯ»

Невмирущий дух народу завжди виявляється у дивовижних творах народних майстрів, у мистецтві самодіяльних колективів тощо. Щедра українська земля породжує багато талантів.

За різних часів кінематографісти не раз намагалися зафіксувати на плівці виступи найкращих самодіяльних колективів. Та робилося це часто поспіхом, без творчого підходу до справи.

Кіноконцерт «Україна — пісня моя» Української студії хронікально-документальних фільмів іде у прокаті як «фільм-поема» і сприймається як хвилююча поетична розповідь про красу народного мистецтва. Сценарій Віктора Стороженка, Бориса Тарасенка, Романа Фощенка позначений стрункістю композиції; органічність переходу від епізоду до епізоду порушується тільки закадровим голосом диктора, який називає виконавців. У фільмі бачимо самодіяльні колективи Донецька й Ужгорода, Харкова та Чернівців, Одеси і Львова. Майстерно зняті (оператори Юрій Ткаченко та Михайло Пойченко) пейзажі, які чергуються з концертними номерами, не лише переносять глядача до різних областей республіки, а й створюють певний настрій і водночас є своєрід-



Хліб-сіль. Кадр з фільму «Україна — пісня моя».

ною візитною карткою кожного колективу.

За змістом концертні номери підібрано до фільму так, що в глядача з будь-якої частини земної кулі складеться досить повне уявлення про мистецтво українських шахтарів і колгоспників, трамвайників, інтелігенції тощо. Але, на жаль, тут недостатньо представлені сільські самодіяльні колективи, багато з яких удостоєно почесного звання «народний».

Режисери В. Стороженко та Р. Фоченко кожний виступ зняли у відповідній обстановці: «Ятранські ігри», блискуче виконані Заслуженим народним ансамблем танцю УРСР «Ятрань»,— на леваді, буковинський «Весільний танок» — на весіллі в селі Топорівцях Чернівецької області, танець «Козаки» (Заслужений ансамбль танцю Харківського електромеханічного заводу) — на острові Хортиці. Це допомагає глядачеві збагнути, як народився той чи той танець, чому виникли саме такі, а не інші фігури, сюжети, ритми.

Місце дії часом набуває поетичної образності, за допомогою якої розкрито основні риси української вдачі: лагідність та бойовий запал, тиху зажуру і жартівливість, дотепність, ніжну замріяність і бурхливий темперамент.

Мелодія стрімкого, як гірський потік, танцю «Плотогони» (Заслужений ансамбль танцю «Юність», Ужгород), приміром, злітає над бурхливою течією ріки, де сплавляють ліс справжні плотогони, і їх вітають юні танцюристи, які завтра перейматимуть від них уміння і спритність, вивчатимуть ті життєві «фігури» й рухи, що стали основою танцю. А після роботи мистецтво знову владно покличе їх до себе, і вже граціозність їхніх рухів буде забарвлена енергією праці. Так труд і мистецтво ідуть поруч, стають однаково необхідними для людини, створюють і збагачують одне одного.

Мальовничість і яскравість самодіяльного мистецтва України є для творців фільму засобом відтворення фізичної і духовної краси радянських людей. Дівоча усмішка, сонячний промінь, що осяває вроду юних, барвисте вбрання, верби над водою, смереки Карпат, золоті пшениці, кришталева морська хвиля — все чарує глядача, свідчить про тонкий смак авторів кінотвору.

Чітко визначена естетична й громадянська позиція, висока патріотична наснага фільму, творці якого закохані у свій талановитий народ, у свою квітучу землю, забезпечують успіх фільму.

Київ — Лариса Погрібна

НОВІ ГРАМПЛАСТИНКИ

У другому номері нашого журналу за 1969 рік повідомлялось про те, що Всесоюзна фірма «Мелодія» записала на грамплатівку найкращі колядки та щедрівки у виконанні Державного українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки (художній керівник заслужений діяч мистецтв УРСР Анатолій Авдієвський). Тепер повідомляємо, що саме записано на нових пластинках, наспіваних цим уславленим колективом і випущених у світ.

На пластинці *гранд № 24113/14* записані такі колядки та щедрівки: 1. Добрий вечір тобі, пане господарю; 2. Чи дома, дома; 3. Ой там за горою; 4. Ой коляда, колядниця; 5. Павочка ходить; 6. Ой у полі плужок оре; 7. Прилетів сокіл; 8. Ішов дід на став; 9. Жала Улянка, жала; 10. Наша Меланка; 11. Ой рано, рано кури запіли; 12. У Києвіграді. Тут же записано хоровод «Марена».

Пластинка *гігант № 24383/4:* 1. Реве та стогне Дніпр широкий; 2. Заповіт; 3. Ой у вишневому садочку; 4. Чуєш, брате мій; 5. Дударик; 6. Висока верба; 7. І в вас, і в нас; 8. Привітальна; 9. Ой чого ти, земле, молодіти стала; 10. Закувала та сива зозуля; 11. Йшов солдат; 12. Степом, степом; 13. Ой пливи, вінок; 14. Зачарована Десна.

Пластинка *гранд № 24377/8:* 1. Ой там за Дунаєм; 2. По той бік гора; 3. Цвіте терен; 4. Веснянка; 5. Вийшли в поле косарі; 6. Як була я маленька; 7. Била мене мати; 8. Не жонатий ходжу; 9. Тихо над річкою; 10. Гандзя; 11. Ой чорна я си, чорна; 12. Пожену я сиві воли.

Пластинка *міньйон № 24329/30:* 1. Закувала зозуленька; 2. Лелеченьки; 3. Києве мій; 4. Україна — Казахстан.

Пластинка *міньйон Д00024395/6:* 1. Половина саду цвіте; 2. Мала́ я, мала́; 3. Висока верба; 4. Веснянка (солістка Ніна Матвієнко).

Гнучка пластинка № 1452/2: 1. Ой пливи, вінок; 2. Дударик; 3. Висока верба; 4. Ой чорна я си, чорна; 5. Цвіте терен; 6. Била мене мати; 7. Тихо над річкою.

Примітка. Замовляючи якусь із цих пластинок у спеціалізованих магазинах, універмагах чи магазинах культтоварів, слід називати її тип (гігант, гранд...) та номер.

З НАШОЇ ПОШТИ

УСМІШКА КОЗАКА ВУСА

Кожен серйозний художник, що широко бачить шляхи сучасного монументального мистецтва, завше прагне напитися з благодатної криниці народного мистецтва.

Молодий український художник Микола Шкарапута не тільки творчо засвоює художні принципи і образну мову нашого народу, але — як того й слід сподіватися, досліджує, збирає, аналізує твори народного мистецтва. Техніка, яку залюбки опрацьовує зараз Шкарапута,— ще порівняно молода для монументального мистецтва. Це, власне,— звичайна солома, спеціально підготовлена для наклеювання на тло. У цій техніці багато класичних зразків створив видатний український майстер Олександр Саєнко. Шануючи цього свого попередника, запозичуючи в нього знання і досвід, Шкарапута спроквола виробляє і власну образну мову. Він сполучає темперу й солому так, що вже у самому характері матеріалу починає жити мистецький образ. Золота солома ніби палахкотить під промінням сонця — художник береже її природний колір, як дорогоцінність, не підфарбовуючи й не нівелюючи її. Немов відгомони українських народних дум, пісень, розписів, килимів, рушників, одягу, зброї стали фундаментом його мистецької культури,— звідти йдуть стрункі пагони його цілком сучасного за мовою та завданням монументального мистецтва.

Тягнеться до сонця тонка стеблина, увінчана важким колосом. Так і величаві соняхи, що, наче колеса чумацького воза, йдуть за сонцем, не зводячи очей із світила. Наливається колосся джерельними соками, вбирає життєдайні промені сонця, щоб не згасло життя на нашій землі...

Саме в такому плані образного осмислення світу працює тепер Микола Шкарапута. Зараз він завершує оформлення банкетного залу «Світлиця Козака Вуса» в Олександрії Кіровоградської області. Він очолює там групу, працюючи разом із художником Л. Тоцьким та архітектором В. Смілянцем.

Центральна композиція «світлиці» уособлює родовід міста. Запорізький Козак Вус— легендарний засновник міста, названого пізніше Олександрією. Його образ виведено як древо життя, звідки й нині щедрим квітом продовжують цей родовід нащадки: і чепурні молодиці, і засмаглі шахтарі. В іншій композиції в умовне декоративне поле міцно вкомпоновано елементи радянської геральдики: серп і молот. Цей розпис — ніби місток із минулого в сучасне.

Тимчасом збагачується майстерня молодого митця. В ній — і етнографічного характеру зарисовки з гуцульського циклу, і нові картони настінних розписів, і поповнення колекцій рушників, мальованої кераміки, писанок. Усе це свого часу, напевне, прислужиться до появи узагальнюючих образів монументального мистецтва — можливо, таких, як і цей його «Козак Вус», як «Гуцулка», «Колгоспниця» та ін.

Микола Шкарапута — на початку свого мистецького шляху. Хочеться щиро вірити, що творчий заспів талановитого художника стане запорукою і завтрашніх небуденних здобутків. Майстерне, творче використання народної мистецької скарбниці — це той шлях, що принесе успіх кожному митцеві.

Київ — Ігор Диченко

КЛИМЕНТ КВІТКА В КУКАВЦІ

Видатний український музикознавець-фольклорист, учений, професор Климент Васильович Квітка народився 4 лютого 1880 р. у м. Києві. Уже в 16 років він почав записувати поетичну творчість рідного народу. Дещо пізніше записував пісні з голосу Лесі Українки та Івана Франка. У 1902 р. видав першу збірку народних пісень. Через рік виходить книга дитячих пісень, зібраних Лесею Українкою, мелодії яких записав Квітка.

За ініціативою Лесі Українки та Климента Квітки 1908 р. організовано фольклорну експедицію для записування дум. Наслідком цієї роботи, в якій взяли участь Опанас Сластьон і спеціально запрошений зі Львова професор Філарет Колесса, для поколінь збережено найцінніший скарб народної творчості, згодом опублікований Колессою у капітальній праці «Мелодії українських народних дум». У 1929 р. Климента Квітку обрано до Етнографічної Комісії, а в березні 1928 р.— до Ради Всеукраїнського етнографічного товариства. З 1922 р. по 1933 р. він очолював Кабінет музичної етнографії АН УРСР, створений за його ініціативою. Климент Васильович об'їздив майже всю Україну та суміжні області Російської федерації, Білорусії, Молдавії, Криму, надрукував велику кількість статей, зробив багато наукових доповідей. У 1927 р. разом з філологом О. Б. Курило Квітка зробив на Поділлі багато фольклорних записів.

З села Озаринець, у якому зібрано багато цінного матеріалу, Квітка та Курило

прибули до Кукавки. У товаристві сільської молоді Квітка ретельно вивчав ігри та пісні. Був саме великдень. Біля церкви дівчата гралися в жучка, зайчика, зельмена та ін., а хлопці в свої ігри.

При Кукавській школі тоді працював гарний хор, керував ним учитель Берцихівський. Климент Васильович прослухав багато народних пісень у виконанні хору. Слухав окремо кожну пісню, аби вірно зафіксувати мелодію, ритм, характер виконання. Хористи охоче повторювали пісні, бо розуміли, що цей симпатичний лагідний чоловік робить важливу справу.

Я тоді працював у крамниці. Климент Васильович прийшов, купив багато цукерок, якими почастував хористів.

Мешкав Квітка у мого брата О. Г. Рябого, оселя якого була поряд з моєю оселею. О. Курило зупинилася в колишнього вчителя Київської гімназії О. М. Рогозинського. Я тоді записував народні пісні й надсилав їх до Етнографічної комісії та до Всеукраїнського етнографічного товариства. Отож праця Квітки мене дуже цікавила, і я часто заходив до нього, слухав його захоплюючі розповіді.

Невдовзі відвідав Климента Васильовича у Києві. Жив він тоді по вулиці Володимирській у будинку № 37. Це була моя остання зустріч з Квіткою.

Професора К. В. Квітку нагороджено орденом «Знак пошани» (1944) та орденом Трудового Червоного Прапора (1946).

Останні 20 років він працював у Московській консерваторії, де очолював кабінет фольклору, організовував експедиції студентів і, звичайно, продовжував досліджувати фольклор. Помер у вересні 1953 р.

Хай ці рядки нагадають про невтомну працю видатного вченого на ниві збирання, вивчення і пропаганди народної творчості.

с. Кукавка — Мефодій Рябий

ШІСТДЕСЯТ РОКІВ З БАНДУРОЮ



Іван Якович Петренко народився в Ромнах 20 червня 1886 р. в робітничій родині. Закінчивши чотирикласне міське училище, пішов працювати телефоністом на залізницю. Незабаром він виїхав до Мінська, а потім — до Москви. У рідне місто повернувся тільки після Жовтневої революції.

На бандурі почав грати 1908 року. Після революції виступав у складі трупи Роменського народного дому. За словами Івана Яковича, десь 1922 р. він познайомився з Євгеном Олександровичем Адамцевичем, який тоді возив до банку воду. І. Я. Петренко допоміг своєму молодому другові придбати кобзу. Винятково талановитий, Є. О. Адамцевич швидко оволодів технікою гри. Згодом він подав значну допомогу і І. Я. Петренкові у вивченні кобзарства.

У репертуарі І. Я. Петренка, крім народних пісень,— ряд уривків з опер і пісень на слова Т. Г. Шевченка. 1964 року у дні шевченківських свят він виступав у Роменському Будинку культури. Натхненно прозвучали пісні «На високій дуже кручі», «Невольник», «Якби мені черевики» та ін. Зауважимо, що у хаті І. Я. Петренка є дуже цікава картина, портрет Тараса Шевченка, роботи академіка живопису Михайловського.

Бандура І. Я. Петренка дзвеніла понад шістдесят років. Помер він на початку цього року. Шанувальники народної творчості згадують І. Я. Петренка як одного із скромних представників великого загону трудівників на ниві пісенності України.

Ромни — Данило Кулиняк

ЧИТАЧІ СХВАЛЮЮТЬ, КРИТИКУЮТЬ, ПРОПОНУЮТЬ

Редакція отримала чимало листів у відповідь на запитання, надруковані в № 5 за 1968 р. під заголовком «Ваша думка про журнал». Більшість авторів листів — наші давні друзі, тож добре знають свій журнал. Вони одностайні в тому, що останнім часом статті та інші матеріали стали змістовнішими, цікавішими, а оформлення— привабливішим. Дуже схвально сприйнято нові розділи «Пам'ятки культури» та «Нариси, етюди». Майже в кожному листі є подяка за публікацію творів народних майстрів на обкладинці та кольорових вклейках.

«Мене цікавить усе, що стосується історії нашого народу, його духовних скарбів,— пише краєзнавець Павло Григорович Дубинка з міста Жданова Донецької області.— Всім, певно, не вгодиш, бо скільки читачів, стільки й побажань, тому нехай редколегія продовжує роботу в такому плані». Його побажання зводяться до того,

щоб журнал висвітлював цікавий досвід роботи музеїв, особливо по пропаганді художніх скарбів, у яких відбився талант нашого народу.

Конкретніше висловлюється про надруковані матеріали старший кіномеханік з села Підгороднього Дніпропетровського району Олексій Семенович Коваль. Він пише, що з великим інтересом прочитав статті Івана Бойка «Маркс і Україна», Степана Музиченка «Сергій Васильківський» та ін. Його як бандуриста цікавлять усі матеріали про кобзарів, публікації пісень з мелодіями. Від свого імені та від імені багатьох учасників художньої самодіяльності він просить друкувати пісні про В. І. Леніна в обробці для бандуристів, ансамблів і капел, а також старовинні думи.

Кобзарські справи цікавлять багатьох наших читачів. Так інженер з міста Костянтинівки Донецької області Ренат Польовий просить частіше писати про творчість сучасних кобзарів і рекомендує окремо розповісти про роль Гната Хоткевича, Опанаса Сластьона та інших діячів у розвитку цього виду мистецтва, яке є окрасою культури українського народу. Заслуговує на увагу цілком конкретна пропозиція Р. Польового — записати на грампластинки думи у виконанні кобзарів та найкращих професіоналів-бандуристів і видати звуковий альбом на зразок «Солов'їної України». Цією слушною пропозицією повинні зацікавитись Музично-хорове товариство УРСР, Міністерство культури і Міністерство освіти.

Вчитель Григорій Дем'ян із села Славського на Львівщині називає багато матеріалів, які йому дуже сподобались — це насамперед статті під рубрикою «Назустріч 100-річчю від дня народження В. І. Леніна», статті Григорія Нудьги «Українська пісня і дума в Югославії», Павла Попова і Галини Сухобрус «Видатний дослідник фольклору» (про М. Костомарова), Григорія Хотюна «Перспективи музею просто неба» та ін.

Великого листа надіслав до редакції давній наш читач з міста Кременця Олександр Лук'янович Вітенко. Досвідчений фольклорист, він бажає, щоб журнал друкував більше матеріалів про те, як письменники й інші митці використовували і використовують фольклор у своїх творах, як діячі культури зарубіжних країн оцінювали і оцінюють поетичну творчість українського народу. Окремо Олександр Лук'янович звертає увагу редакції на необхідність наблизити журнал «до рядового читача, щоб він, журнал, став бажаним гостем у кожній сім'ї, щоб загал розумів цінність духовних скарбів народу».

Микола Іванущ повідомляє, що передплачував «Народну творчість та етнографію» кілька років і читав регулярно. Тепер же, перебуваючи в рядах Радянської Армії, він особисто не передплачує, а у вихідні дні відвідує міську бібліотеку, де не пропускає жодного номера, за його словами, цього цікавого і корисного журналу. Тов. Іванущ дякує за матеріали про народних поетес Христю Литвиненко, Марфу Бондаренко та свою землячку Параску Амбросій, за кольорові ескізи вишивок Георгія Гараса.

З листом Миколи Іванущя перегукується лист збирача фольклору Мірчі Мінтенка з села Великого Кучугурова на Буковині. Він теж вважає корисною справою публікацію народних розписів, зразків кераміки, вишивок тощо і пропонує видати комплект кольорових листівок з репродукціями творів народних майстрів, зокрема Георгія Гараса.

У багатьох листах висловлено задоволення статтями про матеріальну культуру українського народу, описи житла, одягу, знарядь праці тощо. Тут є пропозиції: конкретніше показувати перебудову побуту трудящих, активніше передавати досвід проведення нових свят з використанням традиційних і нових звичаїв та обрядів, як це показано в нарисі Вадима Мицика «Юнаків виряджають до війська», надрукованому в № 2 за 1969 рік. На підтвердження цієї думки автор іншого листа Володимир Ревега з села Накваші Бродівського району Львівської області наводить слова Горького: «Щоб вірно оцінити сучасне, треба знати минуле».

Робітник з м. Кам'янця-Подільського Олексій Коростіль також вважає, що журнал друкує багато цікавого, корисного, але тут же зауважує: «На жаль, є публікації сірі, в них мало наукового матеріалу, вони великі за обсягом і часом не на актуальні теми; від цього наш журнал багато втрачає... Часопис майже не друкує матеріалів про сільські весілля. От де скриня народних скарбів! Друкувати слід не тільки пісні, а й описи весілля від суботи до понеділка, як воно є насправді. Кожне село проводить весілля по-своєму, а це свідчить про багатство народних звичаїв, тож хай люди знають про них і запозичають усе краще».

Далі в листі читаємо: «Ще в 1948—1950 рр. на кутках наших сіл весною можна було почути веснянки, хороводи, пісні про селезня, жучку тощо, а тепер це занепадає. На жаль, і школа стоїть осторонь цієї поетичної традиції. Було б добре, якби журнал активно висвітлював це питання, показував на конкретних прикладах, як було раніше і як робиться в тих місцях, де такі звичаї ще живуть, і поки не пізно,— вдихнути нове життя у веснянки».

Читачі не миряться і з фактами неохайного редагування, коректорськими помилками, поліграфічним браком. Олександр Попов з м. Хмельника Вінницької області написав листа з приводу переплутаних у друкарні підписів під малюнками.

Кожен з тих, хто надіслав відповідь на анкету, повідомляє, скільки нових читачів нашого журналу він залучив і як вони задоволені, одержуючи його.

* * *

Багато слушних думок було висловлено на конференції читачів нашого журналу, проведеній у червні в Запоріжжі. Після звіту члена редакційної колегії журналу Т. Шпірного про роботу редакції в 1968—1969 рр. присутні подали доповідачеві бага-

то питань, які свідчать, що працівники культурно-освітніх закладів, широкі кола інтелігенції, активісти Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури не байдужі до матеріалів журналу, охоче використовують їх у своїй роботі по комуністичному вихованню трудящих .

Про те, як згодились працівникам клубів, бібліотек, учасникам агіткультбригад статті під рубрикою «Назустріч 100-річчю від дня народження В. І. Леніна» і народні пісні про великого вождя, розповів директор обласного Будинку народної творчості Борис Барський. Він просив більше публікувати фольклорних записів про Ілліча, а також художніх виробів народних майстрів. Тов. Барський сказав, що надрукована в нашому журналі стаття Галини Сухобрус «Художня самодіяльність і фольклорний процес» допомогла керівникам самодіяльних колективів позбутися недооцінки народної пісні в концертній практиці. Добре, що журнал подає описи народних танців з мелодіями, сказав він далі, та шкода, що не подає малюнків костюмів до них. Журнал зовсім не друкує матеріалів про любительське кіно.

Постійний наш читач і автор Степан Бисикало вважає, що в журналі мало зразків радянського фольклору, просить систематично друкувати статті про героїчний епос, глибоко розкривати його роль у патріотичному вихованні молоді. Думку попереднього промовця продовжив відповідальний секретар Мелітопольської організації Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури Борис Михайлєв і закликав славістів-фольклористів записувати багатий фольклор у чеських селах на Мелітопольщині та в інших районах республіки.

Високо оцінивши появу в журналі розділів «Пам'ятки культури», «З колекцій, фондів та рідкісних видань», «Нариси, етюди», науковий співробітник Запорізького краєзнавчого музею Віктор Пішанов критикував редакцію за те, що вона мало друкує матеріалів про музеї, про збирання і вивчення пам'яток матеріальної культури українського народу. За два роки лише одна грунтовна стаття про знаряддя сільськогосподарської праці — це занадто мало. Так само недостатньо матеріалів про етногенез слов'ян, про методику етнографічних досліджень. Людмила Глєбова повідомила, що обласна бібліотека систематично пропагує матеріали журналу про поетичні народні обряди і використання їх в організації свят та інших урочистостей. Недоліком статей у розділі «Наш календар» вона вважає відсутність в них посилань на друковані джерела.

Слушні пропозиції та зауваження висловили доцент педагогічного інституту Микола Тараненко, художник Геннадій Марченко, відповідальний секретар обласної організації Музично-хорового товариства УРСР Іван Ковальський, методист Мелітопольського райвідділу культури Станіслав Астахов та інші. Головуючий на конференції начальник обласного управління культури Степан Кириченко наголосив на необхідності ще активніше пропагувати всі жанри народного мистецтва, використовувати в будівництві комуністичної культури велику спадщину народу так, як вчив нас великий Ленін.

* * *

Редакційна колегія і редакція вдячні всім товаришам, які висловили свої думки й зауваження про матеріали журналу, внесли пропозиції щодо його поліпшення. Частина цих пропозицій уже реалізована. Ми певні, що за допомогою наших друзів-читачів реалізуємо й решту слушних пропозицій, і надалі кожен надрукований у журналі матеріал служитиме справі комуністичного виховання трудящих, прищеплюватиме їм синівську любов і повагу до культурної спадщини рідного народу, викликатиме у них прагнення примножувати цю спадщину своєю активною працею.

ХРОНІКА

КОНФЕРЕНЦІЯ «В. І. ЛЕНІН І КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА»

У Києві в приміщенні конференц-залу Секції суспільних наук АН УРСР відбулася республіканська науково-теоретична конференція на тему «В. І. Ленін і культурна спадщина», присвячена сторіччю від дня народження великого вождя. Її скликано Українським товариством охорони пам'ятників історії та культури, секцією суспільних наук АН УРСР, Інститутом історії партії ЦК КП України — філіалом Інституту марксизму-ленінізму при ЦК КПРС, Вищою партійною школою при ЦК КП України, Київським філіалом Центрального музею В. І. Леніна та Київським ордена Леніна державним університетом імені Т. Г. Шевченка.

З доповіддю «В. І. Ленін про роль культурної спадщини у формуванні і розвитку культури соціалістичного суспільства» виступив доктор філологічних наук В. О. Дзеверін. Професор В. О. Кудін зробив доповідь «Ленінські ідеї народності мистецтва і сучасна культура».

Цікавими були доповіді міністра культури УРСР Р. В. Бабійчука («Здійснення на Україні заповітів Леніна в галузі культури»), кандидата історичних наук П. І. Павлюка («До історії створення та встановлення пам'ятників В. І. Леніну на Україні»), начальника архівного управління при Раді Міністрів УРСР С. Д. Пількевича («Державні та партійні архіви як документальні пам'ятники історії») та ін.

Отже, заслухано й обговорено ряд доповідей, присвячених втіленню в життя ленінських заповітів у галузі культури в нашій країні та на Україні зокрема.

Підсумував роботу конференції віце-президент Академії наук УРСР академік І. К. Білодід.

Київ **Ганна Йосипець**

НАУКОВІ СЕСІЇ ЕТНОГРАФІВ

У квітні цього року в Ленінграді і Тарту відбулися звітні сесії, присвячені наслідкам польових етнографічних та археологічних досліджень 1968 р. 50 років Ленінового декрету про створення Російської академії історії матеріальної культури, згодом названої Інститутом археології АН СРСР — ось головна тема Ленінградської сесії.

Особливо цікавою була доповідь українського археолога Ю. Захарука (Київ), який розглянув питання про значення ленінського теоретичного надбання для становлення і розвитку археологічної науки.

Відомий вчений М. Каргер (Москва) розповів про становлення радянської археології, підкресливши, що вже за дореволюційного часу вітчизняна археологія досягла певних успіхів. За радянської доби вона озброїлася марксистсько-ленінською методологією. Характерною рисою археологічної теорії і практики є комплексність досліджень, зокрема широке застосування праць етнографів, антропологів та геологів.

Член-кореспондент АН СРСР Ю. Бромлей (тема «Етнічна спільність та ендогамія») розглянув питання про зміни деяких «властивостей» етнічної спільності під впливом різних факторів. До «властивостей» автор відніс мову, стійкі особливості психічних стереотипів діяльності та поведінки, етнічну самосвідомість. Доповідач вказав на тісний зв'язок між ендогамністю і сталістю етнічних спільностей.

Г. Маслова (Москва) у доповіді «Орнамент російської народної вишивки як історичне джерело (XVIII—XX ст.)» наголосила на давності російської вишивки і визначила кілька локальних типів та груп архаїчних сюжетів.

Сесія в Ленінграді показала, що найголовнішими завданнями, які стоять перед радянськими етнографами, є завершення першого етапу робіт над регіональними історико-етнографічними атласами та створення етнографічних праць з широким використанням конкретно-соціологічних методів дослідження.

На спеціальному засіданні, присвяченому роботі над атласами, було заслухано звіти керівників груп, розглянуто пробні карти і погоджено їх списки, затверджено проспекти умовних знаків, досягнуто певної домовленості щодо уніфікації термінів.

Жвавий обмін думками викликала доповідь В. Горленка (Київ) «До питання уніфікації номенклатури землеробських знарядь (на матеріалах України)».

В. Зеленчук (Кишинів) присвятив свій виступ картографуванню сорочок, які побутують у Молдавії. Інший молдавський дослідник М. Демченко зробив доповідь, у якій висвітлив можливості використання архівних джерел для картографування сільськогосподарських знарядь. Етнокультурним зв'язкам у народному костюмі Вінниччини та Кіровоградщини присвячена доповідь В. Миронова та В. Наулка (Київ).

Л. Чижикова (Москва) виголосила цікаву доповідь про житло росіян України, а Т. Филимонова (Москва) — про вивчення українського населення Закарпаття. З розповіддю про народний одяг гагаузів висту-

пила М. Марунéвич (Кишинів). Цікаві доповіді з конкретних питань підготували білоруські вчені В. Бондарчик, А. Залеський та ін.

Доповідь Л. Терентьєвої (Москва) була присвячена питанням визначення національної належності молоді в національно-змішаних родинах. На відміну від робіт своїх попередників, які вивчали сім'ю в етнічному аспекті, лише з точки зору динаміки національно-змішаних шлюбів, Л. Терентьєва торкнулась майже не досліджених питань характеру функціонування мови, визначення національної самосвідомості молоді. З цією метою було використано конкретний масово-статистичний матеріал кількох великих міст Радянського Союзу (тридцятивідсоткова вибірка). Зазначені вище процеси, як показала дослідниця, відбуваються по-різному. Наприклад, у Чебоксарах переважна більшість нащадків від змішаних шлюбів відносить себе до некорінної національності, у Києві — тільки половина, а в Ашхабаді — лише шість відсотків.

Ленінградський етнограф О. Шкаратан виголосив доповідь про взаємодію соціальних та етнічних процесів (на прикладі росіян і татар). Аналогічній тематиці була присвячена доповідь Л. Дробижевої (Москва), в якій зроблено спробу визначити деякі моменти етнічної психології. Наприклад, дослідниця з'ясувала ставлення людей до міжнаціональних шлюбів, до праці в різнонаціональному колективі, до представників інших національностей у різних конкретних ситуаціях, до духовних цінностей свого народу, виявила причини певного ставлення або поведінки.

На жаль, через хворобу доповідача не була зачитана доповідь відомого московського вченого Ю. Арутюняна про наслідки і перспективи конкретно-соціологічного дослідження національних відносин.

Велика кількість доповідей з використанням результатів конкретно-соціологічних досліджень свідчить про те, що радянська етнографічна наука все ширше користується точними методами. Проте багатьом доповідям ще бракує повноцінного аналізу, а деякі, як зазначали самі доповідачі, лише розраховані на перевірку вихідних гіпотез і методик.

Інтенсивно працювала секція фольклору, на засіданнях якої було заслухано 39 доповідей; значна частина їх стосувалась методологічних питань та історіографії. У підсекції народного мистецтва більшість доповідей було присвячено використанню народних традицій в сучасному мистецтві, зокрема в хореографії.

Спеціальне засідання Вченої ради Інституту етнографії АН СРСР було присвячено участі радянської делегації у VIII Міжнародному конгресі антропологічних та етнографічних наук. Підводячи підсумки сесії, директор Інституту етнографії член-кореспондент АН СРСР Ю. Бромлей вказав, що етнографи повинні глибше вивчати національні взаємини. Значно більшої уваги, зазначив Ю. Бромлей, вимагають і питання етнопсихології.

Учасникам сесії було показано кольоровий фільм про культуру та побут населення Японії, створений українськими і московськими етнографами.

На сесії розв'язано і ряд організаційних питань. Зокрема, на майбутніх щорічних сесіях запропоновано об'єднати роботу секцій слов'янських та неслов'янських народів Європейської частини СРСР, щоб прискорити підготовку до друку регіонального історико-етнографічного атласу України, Білорусії та Молдавії. У зв'язку зі зростанням інтересу в багатьох республіках до етнографічних музеїв просто неба передбачено створення секції музеєзнавства.

У Тарту відбулася наукова сесія, організована Державним етнографічним музеєм Естонської РСР. У роботі сесії взяли участь етнографи Прибалтики, Москви, Ленінграда, України, Грузії, Вірменії, республік Поволжжя.

Директор музею О. Петерсон виступив зі звітом про роботу протягом 1968 р. Державного етнографічного музею Естонської РСР — провідного центру етнографічних досліджень в Естонії. Серед численних колекцій тут чимало унікальних. Заслуговує на увагу вивчення досвіду музею щодо організації кореспондентської мережі, роботи з любителями етнографії на місцях. Для активізації їхньої діяльності музей щороку організовує конкурси на етнографічні описи, відзначаючи переможців грамотами та преміями. Х. Ейслер розповів про підсумки конкурсу 1969 р. Тут же переможцям було вручено дипломи.

Велику увагу учасники конференції приділили роботі над історико-етнографічними атласами. С. Брук (Москва) виголосив доповідь «Принципи складання загальноєвропейського та регіональних етнографічних атласів», відзначивши успіхи в цій справі радянських учених. Вийшли з друку «Історико-етнографічний атлас народів Сибіру», атлас «Русские».

Л. Терентьєва (Москва) повідомила про зміст, принципи складання, підготовку до друку «Історико-етнографічного атласу Прибалтики». М. Рабинович (Москва) виголосив доповідь «Історико-етнографічний атлас України, Білорусії та Молдавії», підготовлену в співавторстві з К. Гуслистим (Київ). Характеризуючи принципи складання цього атласу, наголосив на питанні тлумачення кількісних показників явищ, зокрема «переважаючих», якими, на його думку, при певних обставинах можуть бути явища з кількісною характеристикою менше 50 відсотків. Доповідь супроводжувалася демонструванням перших робочих карт з землеробської техніки, житла, одягу, виконаних на Україні, показом заповнених предметних карток, фото, малюнків тощо. Г. Чітая (Тбілісі) розповів про «Історико-етнографічний атлас Грузії».

Чимало доповідей і повідомлень підготовлено колективами прибалтійських етнографів. Це свідчить про добре налагоджену координацію роботи між прибалтійськими республіками. Латвійські, литовські та естонські етнографи, використовуючи досвід

радянських учених, зокрема етнографів Москви, які видали атлас «Русские», прагнуть зробити атлас Прибалтики точнішим, більш науковим. Для цього є всі об'єктивні можливості. Зокрема, територія прибалтійських республік порівняно невелика. До того ж вона досить скрупульозно вивчена з етнографічного боку ще за дорадянського часу. Тут можна обрати за одиницю картографування не повіт, а волость і навіть приход. Естонські етнографи широко використовують в роботі над атласом лічильні машини, про що детально розповів А. Петерсон (Таллін). Значну увагу етнографи Прибалтики приділяють виборові найзручнішого і найбільш показового прийому складання карт. Цьому питанню, зокрема, доборові найчитабельніших значків, присвятив свою доповідь «Питання методики складання карт для етнографічного атласу» А. Вийрес (Таллін). До речі, більшість прибалтійських етнографів схильна до висвітлення етнографічних явищ методом кольорового фону або штриховки, а не значками. Однак чимало карт з використанням значків переконує, що навряд чи слід нехтувати цим методом. З цього приводу були висвітлені різні думки, однак питання так і залишилося не розв'язаним остаточно. В роботі прибалтійських етнографів помітна і недооцінка диференційованого показу явищ за кількісними ознаками в різні історичні періоди, що загрожує позбавити атлас історизму. Однак в цілому робота над атласом досить успішна.

Складанню атласів присвячено і ряд доповідей та повідомлень етнографів багатьох республік: Л. Молчанової (Мінськ) — «Досвід картографування традиційного білоруського одягу», М. Салмановича (Москва) — «Ескізи карт щодо планування житла, будівельної техніки і матеріалу молдаван», В. Наулка (Київ) — «Естонське населення Кримської області УРСР», В. Горленка (Київ) — «До питання уніфікації номенклатури землеробських знарядь (на матеріалах України)».

Ленінградська і Тартуська сесії відіграли помітну роль у розвиткові етнографічної науки, зокрема, у підготовці до друку регіональних історико-етнографічних атласів.

Київ — Володимир Горленко, Всеволод Наулко

УВІЧНЕННЯ ПОДВИГУ НАРОДУ

Чим більше часу минає після закінчення Великої Вітчизняної війни, тим історично зримішим стає героїзм радянського народу, його подвиг, безсмертний у віках. Увічненню цього подвигу на Україні присвячено понад 12 тисяч пам'ятників, меморіальних дошок, меморіальних комплексів, музеїв бойової слави. Цій справі великого значення надає Комуністична партія України та Уряд нашої республіки. Прийнято ряд важливих постанов про спорудження пам'ятників Вічної слави, встановлення обелісків та меморіальних дошок на місцях боїв Радянської Армії, партизанських загонів і з'єднань.

Про увічнення і меморіальне відзначення подвигу нашого народу в роки Вітчизняної війни покликано повсякденно піклуватися Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури. Обговоренню цього питання був присвячений V пленум правління товариства, який відбувся 6 травня у Жовтневому палаці культури м. Києва.

З доповіддю «Про участь організацій Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури в увічненні подвигу радянського народу в період Великої Вітчизняної війни» виступив заступник голови Ради Міністрів Української РСР, голова Республіканського правління товариства П. Т. Тронько. В обговоренні доповіді взяли участь заступник міністра культури УРСР І. Т. Буланий, секретар ЦК ЛКСМУ Т. В. Главак, голова Українського Республіканського комітету ДТСААФ генерал-майор А. Ф. Покальчук, заступник міністра освіти УРСР В. С. Шевченко та ін.

Зважаючи на велику роль пам'ятників бойової слави у вихованні радянських людей, пленум зобов'язав організації товариства в період підготовки до відзначення 25-річчя перемоги над фашистськими загарбниками розгорнути роботу по виявленню ще невідомих місць ратних подвигів, комплексному обстеженню, вивченню і каталогізації пам'ятників та історичних місць, пов'язаних з героїчною боротьбою радянського народу в роки Великої Вітчизняної війни.

Київ — Ярина Ворончук

ТРУДІВНИК НА НИВІ МУЗИКОЗНАВСТВА

Ім'я кандидата мистецтвознавства Миколи Гордійчука — одного з провідних українських радянських музикознавців — широко відоме в нашій республіці. Талановитий вчений, невтомний музично-громадський діяч, він написав багато монографій, брошур, нарисів, статей з різних питань історії музики та фольклористики. Це монографія про М. Лисенка (написана у співавторстві з Л. Архімович), де висвітлено діяльність основоположника української класичної музики, грунтовні праці «Українська радянська музика», «Симфонічна музика», «Український радянський симфонізм», у яких узагальнено розвиток української музичної професіональної творчості за радянського часу, нариси про життя і творчість М. Калачевського, М. Леонтовича, П. Козицького, Г. Майбороди, П. Майбороди та ін.

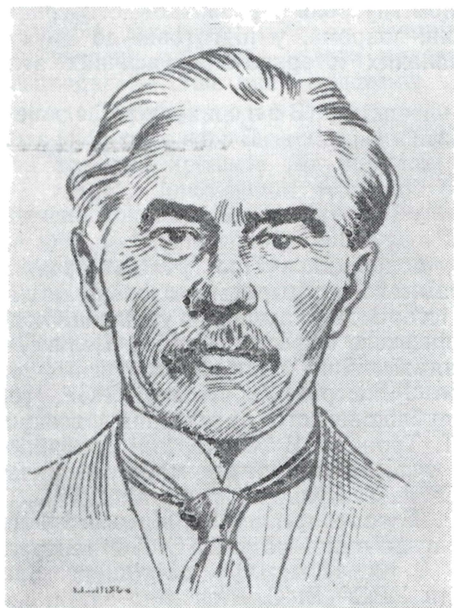
Чимало уваги приділяє М. Гордійчук вивченню музичного фольклору. Він є упорядником та редактором багатьох збірників народних пісень. Свої знання, досвід Микола Максимович передає молодим науковцям. Серед його вихованців чимало талановитих музикознавців.

9 травня Миколі Гордійчукові сповнилось 50 років. В інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР відбулося засідання Вченої ради, на якому тепло привітали ювіляра директор Інституту член-кореспондент АН УРСР М. Сиваченко, заступник директора Інституту доктор історичних наук К. Гуслистий, головний редактор журналу «Народна творчість та етнографія» доктор філологічних наук О. Дей, секретар партійного бюро Інституту кандидат мистецтвознавства О. Костюк, голова правління Спілки композиторів Української РСР професор А. Штогаренко, представник міністерства культури УРСР О. Тимофеєв та ін.

Сповнений творчих сил, Микола Гордійчук працює над новими дослідженнями на ниві українського радянського музикознавства.

Київ Михайло Степів

ВШАНУВАННЯ ЧЕСЬКОГО АНТРОПОЛОГА АЛЕША ХРДЛІЧКИ



29 березня цього року прогресивна громадськість усього світу відзначила 100-річчя від дня народження видатного чеського антрополога Алеша Хрдлічки. В Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР організовано виставку найвизначніших робіт дослідника, а також відбулося спеціальне урочисте засідання Вченої ради. Молодший науковий співробітник інституту С. Круц виголосила доповідь про життєвий і творчий шлях вченого.

Народився Алеш Хрдлічка 29 березня 1869 р. в чеському містечку Гумпольці в родині власника невеличкої столярної майстерні. Коли хлопчик підріс, його віддали до середньої школи, після закінчення якої він повинен був стати пастором. Але 1882 р. батьки Хрдлічки залишили Чехію і оселилися в Нью-Йорку. З того часу і до останніх днів Алеш Хрдлічка жив і працював у США.

Незважаючи на важкі матеріальні умови, він блискуче закінчив медичний коледж в Нью-Йорку і, займаючись лікарською практикою, одночасно провадив наукові дослідження. 1903 р. його запрошено на роботу в національний музей США (Вашінгтон), де він протягом 40 років завідував відділом фізичної антропології. Вивчав корінне населення Америки, збирав дані про туберкульозні та інші захворювання серед індіанських племен Мексіки і США, публікував статті, спрямовані проти расизму.

Хрдлічка відвідав майже всі країни світу, вивчаючи племена Північної та Південної Америки, Африки, Австралії, населення Сибіру, Монголії, Китаю. Не поривав він зв'язку і з своєю батьківщиною, постійно стежив за розвитком чеської антропологічної науки, керував діяльністю деяких наукових установ, надавав їм матеріальну допомогу. Засновник чеського журналу «Antropologie», він протягом довгих років був незмінним членом редколегії цього видання. На його кошти здійснено цілий ряд експедицій чеських антропологів.

Хрдлічка був тісно пов'язаний з Радянським Союзом, знайомий з багатьма радянськими вченими. 1939 р. він приїздив до Радянського Союзу і працював у музеях та лабораторіях Москви, Ленінграда, Іркутська. Повернувшись до Америки, дослідник опублікував цілий ряд статей про бурхливий господарський та культурний розвиток Країни Рад. Під час Великої Вітчизняної війни він підтримував зв'язки з радянськими вченими, написав їм листа, в якому висловив віру в перемогу над фашистськими загарбниками і своє бажання ще раз відвідати нашу країну. Але не дожив він до щасливого дня перемоги над коричневою чумою. 5 вересня 1943 р. вчений помер.

Радянська громадськість шанує А. Хрдлічку не тільки як видатного вченого, автора численних праць з антропології та етнографії, а й як передову людину свого часу, великого друга нашої країни, борця проти соціальної і національної несправедливості, зокрема, проти расизму.

Київ Світлана Роботько

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ, 1969, № 4.
(На украинском языке)
Журнал выходит 6 раз в год
Друкується за постановою редакційної колегії журналу

Художній редактор *А. Д. Греля.* Технічний редактор *Т. Р. Спекторова.* Коректор *Є. М. Кочубей*

БФ 04559. Здано до набору 18. V. 1969 р. Підписано до друку 25. VII. 1969 р. Формат паперу 70×108¹/₁₆. Друк. фіз. аркушів 7+0,25 вкл.=7,25. Умовн. друк. аркушів 10,15. Обліково-вид. аркушів 10,97. Тираж 10176. Зам. 228.

Київська книжкова друкарня № 6. Київ, Виборзька 84.
Обкладинка і кольорові вклейки надруковані Київською фабрикою офсетного друку № 1. вул. Фрунзе, 51-а.

На обкладинці:

стор. 1 — ЙОСИП ДЖУРАНЮК. Оновлена Гуцульщина. Килим. Вовна, ткацтво. 210 × 152 см. Косів Івано-Франківської області, 1967. Державний музей українського народного декоративного мистецтва.

стор. 4 — Коники-свистунці. Народна скульптура. Мальована кераміка. Опішня Полтавської області.

Кольорові фоторепродукції ВАЛЕРІЯ БАБИЧЕВА, ВАСИЛЯ КУХТИ.
Макет обкладинки виконав художник ВОЛОДИМИР ЮРЧИШИН.










Народна творчість та етнографія

40 коп.

74328